



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

OBRA ARTÍSTICA

Creación de personaje a partir del análisis y comprensión del formato de Teatro de Carpa, en la puesta en escena "Tambache de Cachivaches" de Jesús Humberto Florencia Saldívar.

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Teatrales

Presenta:
Norma Carrillo González

Asesor:
Lic. Adalberto Téllez Gutiérrez

Toluca, Estado de México, 2023

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1. La Carpa: El Teatro más mexicano	9
1.1 Introducción al movimiento de la carpa.....	9
1.2 México en el Siglo XX.....	12
1.3 Los años treinta: el auge de las carpas.....	16
1.3.1 La crisis económica del 29	17
1.3.2 La radio y el cine.....	19
1.4 Declive de la carpa.....	22
1.5 Formato y estructura de La Carpa.....	23
1.5.1 Lugar de representación	24
1.5.2 Público al que va dirigido.....	25
1.5.3 Tipo de dramaturgia	28
1.5.4 Medios de Producción.....	33
1.5.5 Tipos de espectacularidad en la Carpa.....	34
1.5.6 Artistas Carperos: un recuento de personalidades.....	38
1.5.6.1 Tipificación: personajes tipo del mexicano.....	41
Capítulo 2. La farsa y la <i>Comedia dell 'arte</i>. Línea de teoría para la creación de personaje carpero	47
2.1 La Farsa: el humor del mexicano.....	47
2.1.1 Melodrama vs Farsa: las dos caras del mexicano.....	59
2.2 <i>La Comedia dell 'arte</i>	64
Capítulo 3. Proceso de Creación de personaje de La Tlacuacha y montaje de la puesta en escena <i>Tambache de Cachivaches</i>	68
3.1 <i>Tambache de Cachivaches</i>	68
3.1.1 Anécdota de la obra, género y tono.....	68
3.1.2 Personajes: La Tlacuacha y El Tlachicotol.....	69
3.1.3 Estructura de la obra.....	70
3.2 Proceso de Montaje y Estructura de la Puesta en Escena <i>Tambache de Cachivaches</i>	70

a) Número Musical de bienvenida y final.....	71
b) Primer Cuadro de <i>Tambache de Cachivaches</i>	73
c) Número Circense.....	75
d) Intermedio de Clown	79
e) Segundo Cuadro de <i>Tambache de Cachivaches</i>	81
f) Canto	83
g) Final de <i>Tambache de Cachivaches</i>	84
3.3 Producción de <i>Tambache de Cachivaches</i>	85
3.3.1 Escenografía.....	85
3.3.2 Vestuario.....	89
3.3.3 Utilería.....	95
3.3.4 Musicalización.....	96
Conclusiones.....	103
Bibliografía.....	107
Anexos	
Texto dramático <i>Tambache de Cachivaches</i>	109

CREACIÓN DE PERSONAJE A PARTIR DEL ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN DEL FORMATO DE TEATRO DE CARPA, EN LA PUESTA EN ESCENA *TAMBACHE DE CACHIVACHES* DE JESÚS HUMBERTO FLORENCIA SALDÍVAR.

INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XX se vivieron acontecimientos que mundialmente marcaron la vida de muchas personas. En México, a pesar del movimiento revolucionarios y de la crisis económica del país, se vivió una época de auge del espectáculo: teatro, cine y radio. La influencia artística europea y norteamericana trajo a México espectáculos como la zarzuela, la ópera, la revista, las variedades, entre otras, mismas que se representaban en los teatros de aquella época, durante las dos primeras décadas del siglo y que eran vistas por la gente que tenía la posibilidad económica de adquirir un boleto. A la par, en aquella época, se vivió uno de los acontecimientos socio políticos más relevantes en la historia del país: la Revolución Mexicana, un movimiento donde la clase trabajadora se revelaba ante las injusticias gubernamentales y de los terratenientes. La Revolución duró aproximadamente dos décadas, de 1910 a 1930, periodo donde la información sobre el levantamiento era transmitida de boca en boca.

Desde finales del siglo XIX había comenzado en México una forma de *pasar revista* a todos los acontecimientos políticos importantes de la semana, pero de una forma más lúdica, es decir, mediante representaciones sobre un escenario; fue así como surgió el formato de Teatro de Revista. La clase trabajadora, debido a los ideales de la Revolución, tomó esta forma de informar a la gente mediante representaciones sobre un escenario, pero buscando sin limitarse en hacer sátira de aquellos por quienes estaban realizando el levantamiento.

Fue así como surgió El Teatro de Carpa, llamado así porque las representaciones se llevaban a cabo dentro de una carpa, es decir, un jacalón cubierto de lona, que se podía montar y desmontar muy fácilmente. Socorro Merlín menciona en su *Vida y obra de las Carpas: La Carpa en México en 1930 a 1950*, que las Carpas se colocaban en las plazas, en los atrios de las iglesias, y todo lugar

público que fuera transitado por el pueblo. Los espectáculos comenzaron a tener cierto auge, sin embargo, también eran muy criticados por aquellos intelectuales de la clase alta que preferían los espectáculos provenientes del extranjero. No fue hasta la década de los treinta que debido a la crisis mundial que se desató por la caída de la bolsa de Nueva York en 1929, que el espectáculo carpero sufrió un cambio que le lo llevaría a ser el atractivo más solicitado por el pueblo mexicano. La crisis económica del 29 provocó una austeridad en la economía de los países afectados, entre ellos México, en donde teatros y cines se vieron en la necesidad de cerrar sus puertas debido a la falta de presupuesto y de un sostén económico.

Esto provocó que los artistas mexicanos que ya estaban teniendo suerte en Estados Unidos se encontraran desempleados y se vieran en la necesidad de regresar a México en busca de trabajo y de una vida más barata. Dicha migración de artistas especializados en danza, canto y comedia, aunado a la situación política que estaba viviendo el país, –pues si bien la Revolución como tal ya había terminado, el cambio de política no estaba resultando como se había pensado, pues el llamado *Maximato* seguía sin respetar las solicitudes de la clase baja–, y también a la crisis económica, fue que el Teatro de Carpa, como lo comenta Merlín, se volviera el medio de trabajo para todo artista, y el espectáculo accesible para todo público.

El Teatro de Carpa en la década de los treinta fue el más rico en contenido, presentaba las variedades –una serie de números que intercalaban diferentes áreas del espectáculo, como la danza, el canto, la música, comediantes, etc.–, la cuales se actualizaban cada semana. Esto implicaba que los artistas –llamados coloquialmente *carperos*– se especializaran en más de un área y perfeccionaran su técnica para poder ser contratados por los dueños de las carpas. Aunque llegó a existir una numerosa cantidad de carpas, no significaba que el trabajo del artista fuera bueno, sino todo lo contrario, la demanda del público por ver un espectáculo de calidad que le hiciera pasar un buen rato era la misma en cualquier carpa. El intérprete se veía en la necesidad de ser cada vez mejor, y de tener la habilidad de leer las exigencias de su público y ajustar sus presentaciones en ese preciso

momento, sin desviarse del discurso planteado, para poder tener éxito en su espectáculo. El público era exigente, era capaz de levantarse en ovaciones al presenciar un *show* como el de aventar cualquier objeto al escenario si lo que estaba presenciando no era de su agrado, a tal punto de llegar a destruir la carpa.

Comenzando la década de los cuarenta, la tecnología fue dándole auge al radio y al cine, los artistas comenzaron a tener estas otras oportunidades para trabajar y ganar más ingresos. Aunque las carpas seguían siendo abarrotadas por la gente que habitaba cerca de ellas, el alcance de la radio y el cine era mayor, pues podía llegar a toda la república mexicana. Debido a esto, la Carpa fue perdiendo terreno, pues los grandes intérpretes terminaron yéndose a las radiodifusoras y al cine durante la década de los cincuenta. La Carpa desapareció, dejando así su huella en la historia de México.

Sin bien vivimos en una nueva época y muchas circunstancias ha cambiado en nuestro país y en nuestra forma de vivir, como mexicanos, seguimos conservando una cierta preferencia a espectáculos de variedades y primordialmente cómicos. Lo podemos observar en los medios masivos de entretenimiento como la televisión y las plataformas digitales, donde predominan series que presentan una comicidad burda dentro de situaciones cotidianas con las que la clase media-baja del México contemporáneo se identifica fácilmente; o como es el caso de los números de payasos que se presentan los fines de semana en cualquier plaza céntrica de pueblos, delegaciones o municipios, donde las familias se acercan a pasar un rato de diversión. Aunado a esto, el factor económico es de relevancia, pues para una gran parte de las familias mexicanas es complicado costear las entradas a un teatro, por lo que prefieren ver un espectáculo de calle en donde se despierte el entretenimiento complaciente, al alcance de su economía.

Dicho lo anterior, se genera la siguiente reflexión en mi mente: si se quiere hablar al pueblo desde el teatro se tiene que regresar el teatro al pueblo. Nace, entonces, el interés de generar un espectáculo teatral que pueda llegar a ese espectador popular, y como sucedía en el Teatro de Carpa, brindarle calidad no solo de contenido visual sino también reflexivo sobre su contexto sociopolítico cultural,

como propuesta para que el teatro regrese a tener mayor presencia en el pueblo mexicano, y a su vez, éste tenga un momento de distracción. Es decir, para el espectador popular mexicano la mejor forma de hablarle es desde su morada: El Teatro de Carpa, como forma escénica y actuación versátil, propicia una buena compilación de los objetivos a tratar: entretener, divertir, difundir, cuestionar y reflexionar.

Por otro lado, existe también un interés personal de trabajar sobre el formato de Teatro de Carpa, y éste está relacionado con la destreza que debe tener el intérprete carpero para poder ejecutar varias expresiones artísticas. Cada persona tiene ciertas características en su comportamiento y en su forma de ser que la hacen única y diferente ante los demás. Como actriz, dentro de la formación profesional, se pretende limpiar al ser-ejecutante de sí mismo, y así, poder convertirlo en un lienzo en blanco en el cual se puedan dibujar caracteres diversos. A título personal, esto se ha vuelto un reto profesional que ha llegado a conflictuarme al momento de ejecutar un personaje en escena. Pretendiendo buscar una mejoría profesional, aspiro a sacar provecho a mis habilidades ejecutantes a través de su potencialización creando un personaje *tipo*, susceptible de ser portavoz de situaciones dramáticas a través de la farsa y la comedia, propias de un intérprete del Teatro de Carpa mexicano. Este tipo de teatro se basa en habilidades físicas y en un manejo muy completo del intérprete sobre su personaje, y donde la improvisación dentro de la ficción es su arma más potencial, me ayudaré de las bases de la *Comedia dell'arte*, para su creación.

Es así como este trabajo va enfocado a la creación de un personaje *tipo* con base en la forma de creación de los carperos del siglo XX, al mismo tiempo, apoyándome de elementos propios de la Comedia del Arte y de la farsa cómica, apostando por una ejecución versátil dentro de una puesta en escena, a través de la cual, el espectador popular tenga la oportunidad de presenciar un ejercicio teatral, con el que pudiera identificarse, reflexionar y cuestionarse sobre su comportamiento, y, sobre todo, divertirse. El producto final pretende ser un proyecto

accesible y llamativo que aborde la cultura del mexicano y que le permita al espectador reflexionar a través de la diversión.

CAPÍTULO 1. LA CARPA: EL TEATRO MÁS MEXICANO

1.1 Introducción al movimiento de la Carpa

Las de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX fueron décadas de auge del teatro, radio y cine mexicano. Comenzando con los géneros provenientes de Europa traídos a México -como la Zarzuela, la Ópera y Opereta-, aunado a los acontecimientos políticos y sociales que surgirían en aquellos tiempos; estos fueron los elementos que dieron paso a una restructuración del arte mexicano que terminó en la creación del género de Carpa y de Revista, logrando así una nueva era del espectáculo escénico.

Me atrevería a decir, históricamente hablando, que como antecedentes de la Carpa y la Revista se pueden tomar cuatro factores que sucedieron a finales del siglo XIX: el primero fue la influencia artística europea que arribó en México, la cual incluía números musicales, bailes, representaciones teatrales de corta duración, entre otros números. El segundo factor, son los actos circenses que tuvieron su auge en aquella época. Como tercer factor, y según David Olguín en su libro *Un siglo de teatro en México*, en aquellos tiempos también hubo un auge del periodismo mexicano. Sin embargo, fue la Revolución Mexicana iniciando el siglo XX, como el cuarto y más relevante factor, lo que provocó que en el teatro mexicano se creara, lo que vendría siendo, su formato de entretenimiento por excelencia.

A pesar de que este trabajo está enfocado al formato de Carpa, es necesario hablar sobre su hermana, la Revista Mexicana, ya que es muy fácil confundirlas, incluso de decir que una es igual a la otra. Sin embargo, aunque tienen muchas similitudes, son dos géneros chicos que tienen su propia línea de acción. Ciertamente, no se puede hablar de una sin hablar de la otra.

La Revista Mexicana tiene sus orígenes con el auge del periodismo mexicano. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la situación política era un tema de interés en la mayoría de gente, por ello se llevaban a cabo publicaciones de crónicas con los acontecimientos políticos más importantes semanalmente. Estas crónicas pasaron del papel a los escenarios a finales de aquel siglo, con el fin de

llegar a más gente -ya que muchos no sabían leer- y de paso, tener un poco de diversión. Ignacio Manuel Altamirano menciona en sus *Cónicas de la semana* de 1869 lo siguiente: “Unos humildes ingeniosos de esta corte han compuesto un juguete teatral muy usado en Madrid, pero que será nuevo en México, a saber: *una revista del año 1869*.” (Altamirano, 1869: 287). “Pasar Revista” era hablar sobre temas políticos y sociales en estos encuentros, que poco a poco se fueron haciendo más frecuentes. A principios del siglo XX, esta forma de informar y representar lo que sucedía en la vida cotidiana se fusiona con las formas de espectáculo provenientes de Europa, es decir, se le agregan bailes, música, y hasta títeres.

El periodo de la dictadura Porfirista y la Revolución Mexicana le dan mucho material temático a la Revista, y es precisamente por lo que el espectador popular la demanda con mayor exigencia, pues le mostraba temas de relevancia y se veía reflejado en ella.

La Revista se presentaba tanto en los teatros grandes como en los teatros ambulantes como la Carpa; en cualquiera de estos espacios se ofrecían los espectáculos a un precio accesible, es decir, que la gente de cualquier estatus económico podía pagar un boleto. Aunque dentro de los teatros se mantenían la división de las clases sociales, existía un goce del acomodo de éstas. Socoro Merlín, en su obra *Vida y obra de las Carpas: La Carpa en México en 1930 a 1950*, menciona que “los pelados ejercían su recién adquirida libertad, tomando como objeto de diversión a los que en ese momento estaban abajo. Se ejercía un poder por el pago del boleto o por la localidad ocupada: los de luneta y plateas en un diálogo social y los de arriba utilizaban el poder momentáneo de la localización espacial, para hacer burla y mofa de los de abajo.” (Merlín, 1995:18).

La Revista era el espectáculo donde la gente popular tenía poder, no solo en el lugar donde podía presenciarlo, sino en el contenido de ésta: “La trama de lo que se representaba no importaba; el público increpaba a los actores, pedía *reprises* de personajes o de equivocaciones de los actores, gozaba con sus apuros para salir del paso ante los gritos y burlas de que eran objeto y a la menor provocación

aventaban desde arriba lo que tenían a la mano o lo que previamente llevaban consigo, desde papeles, sombreros, cáscaras de fruta, hasta escupitajos y otros líquidos.” (Merlín, 1995:18). Es así como la Revista se posiciona, durante tres décadas –de los años veinte a los cincuenta–, como el espectáculo mexicano por excelencia.

A la par, la Carpa surge a las afueras de los teatros grandes. A finales del siglo XIX se empiezan a levantar “jacalones”, edificaciones ambulantes con espectáculos de títeres, marionetas, bailes y música, que iban de plaza en plaza. Pronto las Carpas fueron estableciéndose en las plazas del centro de la Ciudad de México, esto debido a la gran demanda que comienza a tener este género chico. Es aquí donde la Carpa sufre también la influencia de la Revista, la gente iba a informarse y a divertirse por un precio muy bajo. Desde 1910 a 1930, el Teatro de Revista, proveniente de los estilos europeos, dominaba los teatros de la Ciudad de México. Sin embargo, afuera, los patios, plazas, canchas, atrios, eran dominios de las carpas: era un espectáculo con crítica igualmente política, pero para los pobres, los de muy bajos recursos, los que no podían pagar entradas a los grandes teatros. Las Carpas se vuelven el centro de vida social de la gente popular:

En México han existido carpas desde principios de la segunda mitad del siglo XX. Nacieron en la Alameda Central, construidas para dar funciones de circo, maroma y títeres o para presentar programas por tandas con zarzuelas, comedias y las atractivas variedades y revistas importadas de España. Cantos, bailes, números, encuestes, equilibrios y pantomimas, formaban el programa de los espectáculos de gran aceptación popular... carpa, jacalón como se llamaron en el siglo pasado y a principios de éste [...] (Merlín, 1995:20).

Fue hasta la década de los 30 donde la Carpa y la Revista se vuelven los dos espectáculos artísticos más concurridos por el público mexicano, y entre los cuales había una interrelación muy estrecha: los artistas de revista se presentaban en las carpas y viceversa, el contenido político era similar, las producciones cambiaban cada semana y los números artísticos saltaban entre carpa y revista a veces hasta días consecutivos. “La carpa es el reino del palomazo...un término usado para designar la eventualidad de su trabajo.” (Merlín, 1995:15). A partir de la década de los cuarenta, el radio y el cine comienzan a ser más demandados que el teatro. La

Carpa y Revista dejan de ser tan concurridos, y es finalmente que para después de los años cincuenta, comienza su declive.

La carpa de las décadas de 1930 a 1950 fue [...] un espacio de interpelación a la política del momento, refugio de artistas y del sujeto urbano con un imaginario complejo, que creció a la par de ella. Los últimos años de la década de los veinte (sic) marcaron su estructura y producción, diferentes a las de mediados del siglo XIX y principios del XX, protagonizadas por títeres, géneros líricos como la ópera, opereta, zarzuela, circo, cine y bailes diversos. (Merlín, 1995:16).

Entonces, podemos decir que la Revista se refiere al tipo de espectáculo que se representaba en la mayoría de los teatros a principios del siglo XX, y que la Carpa se refiere a la estructura donde se podía presentar la Revista y otros espectáculos; que es de carácter ambulante y a la cual asistía la gente de bajo recursos.

A pesar de que tanto la Carpa como la Revista tenían la influencia de la zarzuela y opereta –géneros provenientes de Europa–, eran consideradas géneros chicos e incluso espectáculos vulgares por los intelectuales, los cuales apostaban por un estatus artístico mejor, es decir, una forma artística de hacer teatro más conservador, clásica, y bajo los cánones de belleza que establecía Europa. Merlín habla sobre la valoración estética de la carpa en sus tiempos:

La carpa aparece a los ojos de los académicos como algo espurio, negado a la valoración estética y menos todavía consideran tomarla en cuenta como parte del teatro. El rechazo la ubica más bien, como un producto “populachero” de mal gusto. Se designa con el término “carpero” a los signos y significaciones teatrales que por su vulgaridad se consideran fuera del Arte Teatral. (Merlín, 1995:9).

1.2 México en el Siglo XX

Para comprender el auge de un género chico como el de la Carpa es necesario comprender en qué situación se encontraba la sociedad mexicana en aquellos tiempos. Una vez iniciada la Revolución en 1910, las representaciones de

personajes y hechos políticos de forma satírica comienzan a ser tan comunes que es imposible prohibirlas:

La Revolución fue una gran movilización de las masas trabajadoras; las que buscaban concretar su lucha con una gran conciencia y participación cívica, respaldados por los sindicatos y los artistas [...] La revistas se hacían al salir del teatro, en medio de una ambiente festivo y agradable en la mesa del café que solía frecuentar productores, autores, y actores. De lo que se deduce que siempre eran hechas al vapor para lograr uno o dos estrenos semanales y por eso se repetían. La revista de los años diez a los treinta, bastantes para un movimiento teatral, conservó su frescura como agente de réplica; no había hecho político o artístico que no fuera ridiculizado por la parodia. El teatro era el recinto de la religión de la sátira, la crítica, el chiste y la risa, festejados con teatro lleno en cada función. El público de la revista mexicana [...] veía en ella la forma de ejercer su libertad. (Merlín, 1995:19).

Después de que la Revolución terminara en 1930, pasaron todavía 3 años más para que se logre el acontecimiento político que cambiaría el rumbo de México: el pasar de una dictadura a un comunismo social. Es en este periodo, llamado "Maximato", donde comenzó la época de auge de las Carpas a raíz de la crisis económica de 1929 en EUA, por la cual, muchos artistas quienes habían probado suerte con el vecino norteamericano regresaron a México en busca de supervivencia. La crisis económica provocó el cierre de varios teatros, por lo que los artistas se vieron en la necesidad de crear sus propios empleos. La Carpa resultó ser la vía más práctica: no costaba mucho construirla y la cantidad de público era mayor; era un sustento asegurado. En 1933 se realizó la Feria Nacionalista dentro del gobierno de Abelardo Rodríguez, quien manda a llamar a todo espectáculo para crear distracciones populares debido a las huelgas de los trabajadores que demandaban mejores salarios. Las carpas aprovechan la oportunidad, y ante un mayor público, los artistas se vuelven más reconocidos, lo que los lleva a la gran pantalla.

La Feria Nacionalista era pues una táctica de auténtica distracción [...] se mostraban productos de México especialmente de agrícolas que se esperaba exportar, se buscaban objetivos políticos, económicos y sociales. Para el lucimiento de la feria se convocó a todas las carpas de la Ciudad de México, juegos de feria y al circo Beas con otras atracciones. Se estacionaron a lo largo

de la Alameda y hasta el Zócalo... salieron beneficiados los artistas porque se dieron a conocer no solo ante un público mayor, sino ante los productores de cine que andaban a caza de caras nuevas. A partir de este momento se abre una perspectiva para los carperos y un filón para los productores, por eso el cine nacional realizará muchas películas con artistas carperos. (Merlín, 1995:27).

Si bien ya existía una respuesta muy favorable del público para con la carpa, los artistas carperos seguían teniendo un sueldo muy bajo y sin ninguna garantía. Los bolsillos de los empresarios iban en aumento mientras que a los artistas apenas y les alcanzaba para sobrevivir. Es así como se crea el Sindicato Único de Artistas de Variedades y Similares. Los carperos fueron apoyados durante el mandato de Lázaro Cárdenas, por su visión nacionalista, lo cual permite un mayor auge que el que se venía teniendo con el gobierno anterior y, de igual forma, del que se tendría con el sucesor de Cárdenas.

El negocio de las carpas tenía éxito, no obstante, los artistas seguían con un mísero sueldo que iba de los 50 centavos a los tres pesos, sin ninguna garantía...artistas de carpa y variedad en este año comenzaron a protestar ... alentados por el éxito de los movimientos sindicales... y formaron el "Sindicato Único de Artistas de Variedades y Similares". Este sindicato agrupaba a los trabajadores de carpa, circo y cabaret. El primer sindicato se mantuvo como tal hasta 1939, año en que se asimiló la ANDA para formar un sindicato más fuerte ...El gobierno de Lázaro Cárdenas fue favorable para el desarrollo de las carpas; por ser un espacio popular, los permisos se daban sin muchos trámites. (Merlín, 1995:28).

Con la llegada de Lázaro Cárdenas, en 1933 se estableció el Nacionalismo Mexicano, es decir, mientras que Porfirio Díaz había apostado por la importación de culturas europeas, Cárdenas apostó por el consumo de lo nacional, y así reforzar la economía de México impulsando las vías férreas y la nacionalización del petróleo. La imagen del mexicano creció y se internacionalizó como una figura de calidad. El folclor mexicano se apoderó del arte: pintura, escultura, música, hasta llegar a los escenarios –como imagen y contenido– y, por lo tanto, se volvió símbolo de orgullo. La crítica política dejó de ser necesaria durante el espectáculo, lo importante se enfoca en encontrar una identidad propia.

Después de los años revolucionarios solo queda el emblema de la Revolución. En las revistas desaparecen los diálogos críticos para dar prioridad a las canciones y los bailes folclóricos, tomando como bandera el nacionalismo de esos años que estimula la representación de signos plásticos, corporales, musicales y de vestuario, referentes a los hábitos, costumbres y oficios indígenas [...] El nacionalismo de esta época en la praxis del espectáculo ligero, busca no solamente estar de acuerdo con la política del Presidente, sino también trata de encontrar otros signos que lo identificaran frente a los venidos del exterior, para promover un intercambio traducido en giras artísticas. (19, 29).

Podría decirse que en la década de los 30 la producción era hecha por mexicanos y para los mismos mexicanos. La influencia europea había quedado en el pasado, era el turno de lo nacional. Fue hasta la entrada de los cuarenta, con la Segunda Guerra Mundial, que comienza a invadir la influencia norteamericana en todo el país, creando así un antes y un después en el espectáculo mexicano. Hasta algunos años anteriores los asuntos políticos eran temas de escena, cuando éstos dejaron de ser relevantes, las revistas se dedicaron a repetir lo que ya habían hecho, así es como llega el fin de la Revista Mexicana Es así como el entretenimiento, primordialmente la radio y el cine, además de sufrir cambios en su estructura debido a la influencia norteamericana, pasa a ser uno de los productos más consumibles y demandados por la gente, ya que esta quería mantenerse entretenida antes que estar pensando en la guerra de aquel tiempo.

Con la entrada de México en la guerra y los mercados europeos cerrados, la alternativa es el vecino del norte, con el que Ávila Camacho firma un acuerdo de exportación-importación...De este modo, el mexicano comenzó a consumir productos norteamericanos con más intensidad que antes de 1942, fecha del tratado. (Merlín, 1995:32).

Con la Segunda Guerra en pleno acontecer, la vida cotidiana cambia y por lo tanto también sus necesidades: la inflación mundial hizo que el costo de la vida fuera más caro, los salarios no subieron, y el peso sufrió devaluaciones. Se regresó a la importación de recursos, lo que provocó nuevamente que lo nacional se evaluara como algo ínfimo, y esto no solo hablando económicamente, sino también en lo artístico. Con la llegada de los Sindicatos, también se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), lo cual apoyaba al arte elitista. Y es que, con el crecimiento

de la ciudad, nuevas ideas de lo que “es entretenimiento” llegaron. A partir de los cincuenta, la carpa fue disminuyendo de público, hasta su desaparición:

El empleo de tiempo libre cambió por muchas causas, entre ellas el bajo poder adquisitivo del trabajador que se encontraba en niveles ínfimos, ya que, aunque se seguía ganando lo mismo de salario, el precio de la vida había aumentado un 30%. Otro motivo era la política de industrialización de Miguel Alemán, que no favorecía el desarrollo de culturas populares, sino que solo dio un impulso a la “alta cultura” con la creación oficial del INBA y apoyo de las artes a través de los intelectuales que obtuvieron puestos de gobierno. [...] (Merlín, 1995:39).

Una de las causas más importantes y que me gustaría resaltar, es un factor que en su momento marcó completamente un antes y un después en aquella época, y que en el México contemporáneo sigue existiendo de manera abrumadora: la preferencia por lo extranjero ante lo nacional. Teniendo la creencia que lo extranjero es mucho mejor que lo nacional, sobre todo en las artes.

Una causa más del cambio es la difusión masiva y constante de patrones estéticos de origen extranjero que influyeron en los gustos, modas y diversiones, como el aprecio por productos norteamericanos y la subestimación de los nacionales...Lo prieto, chaparro y gordo, pasará a ser sinónimo de feo. En las variedades de teatros y cabarets son de admirar la piel blanca...los ojos verdes...cuerpos esculturales... las tiples gordas y chaparras, son cómicas, pero no vedettes. (Merlín, 1995:36).

El progreso de la ciudad marca el declive de la carpa:

El país apuesta por el progreso y cambia el vestido de fibra de algodón por el de nylon; esta palabra, como las marcas de productos extranjeros, automóviles, máquinas y accesorios, formará parte del lenguaje “sketchero” en los teatros y en las películas. Las diversiones ya no son motivo de sátira política [...] la revista ya se agotó [...] a la gente ya no le gusta involucrarse en asuntos políticos [...] el género frívolo en carpas, teatros y cabarets ya no será el mismo después de 1950, adoptará otras formas de producción, de acuerdo con la asimilación de la tecnología, de los medios masivos y de nuevos símbolos que se integran a la modernidad a la que aspira el país y especialmente la capital de más de seis millones de habitantes. (Merlín, 1995:40).

1.3 Los años treinta: el auge de las Carpas.

Si bien ya se comentó que las Carpas surgieron a principios del siglo XX, no fue hasta la década de los años treinta que éstas tuvieron auge en el medio del espectáculo mexicano. Una vez concluida el movimiento de la Revolución Mexicana aunado a la crisis económica del 29, la capital de México se llenó de artistas de todo tipo, lo que provocó un aumento de Carpas y de espectadores. A continuación, explico cada factor que influyó en el auge de la Carpa.

1.3.1 La crisis económica del 29

La caída de la bolsa de valores de Nueva York en 1929 provocó una crisis económica mundial. En México golpea justo cuando la Revolución Mexicana va llegando a su fin. Hasta este momento, la Carpa se había mantenido como un espectáculo meramente para pobres, vulgar, y sin calidad. Los estándares artísticos europeos y norteamericanos seguían siendo los modelos para reproducir.

Pero debido a la crisis financiera, los teatros comienzan a cerrar, artistas mexicanos que habían probado suerte en Estados Unidos, se vieron obligados a regresar a su país natal por la falta de trabajo.

Sin embargo, una vez arribando el país, la situación no era diferente. Fue la necesidad de sobrevivir que los llevó a generar sus propios empleos, y la carpa fue la mejor opción. Durante el periodo llamado “Maximato” –llamado así porque era Plutarco Elías Calles quién manejaba la política del país durante tres periodos presidenciales, obteniendo el nombre de Jefe Máximo de la Revolución–, posterior a la Revolución, que las carpas comenzaron a crecer. Los números que presentaban se complejizaban, la gran cantidad de artistas que existía en la capital provocaba que éstos fueran cada vez mejores en lo que hacían.

La gente también en busca de trabajo migra de las zonas rurales a la gran ciudad, esto provocó que existiera más público, originando más construcciones de Carpas. La demanda aumentaba, y los artistas apenas comenzaban a darse abasto. El descontento de la gente aumentaba con la falta de trabajo; los temas políticos

que la Carpa aprovechaba para ponerlos en escena y hacer que la gente se burlara de ello.

México no resintió con intensidad la crisis del 29, pero esto solo por supuesto sucedió en el ambiente citadino y en los círculos de la burguesía. No así en los medios pobres [...] Los habitantes de las pequeñas ciudades empezaban a emigrar por falta de trabajo y sueldos de miseria [...] El colapso económico de 1929 provocó que EUA regresara a su patria de origen a trabajadores que prestaban sus servicios de la Unión Americana...muchos artistas del espectáculo que vuelven y no tienen trabajo...la baja de salarios, los despidos y la escasez de fuentes de empleo, promovieron la búsqueda de otras nuevas; la gente tenía que satisfacer sus necesidades vitales. . (Merlín, 1995:21).

Cuando la crisis del 29 afectó también la industria mexicana, los carperos se vieron en la necesidad de reducir costos, las producciones se limitaban a escenografías simples; las carpas eran menos costosas que los teatros, y hacer espectáculos más reducidos salía más productivo que realizar todo un acto completo. Sin embargo, para mantener la preferencia del público tenían que generar espectáculos llamativos y completos, pero manteniendo sus entradas a costos bajos o incluyendo promociones, de ahí que surgieron las tandas.

A partir de la crisis del 29 los teatros empezaron a tener problemas por los costos... Muchos de los artistas optaron por la carpa, construir o rentar una era mucho más barato que un teatro; una carpa era un espacio más reducido, pero podían trabajar varias tandas desde las cuatro de la tarde hasta las doce de la noche o más. También los contenidos sufrieron por esto, ya no se podían representar obras muy largas ni con tanta escenografía ni utilizar un coro de tiples tan grande como en el teatro, tampoco había dinero para contratar un cuadro grande de artistas o una orquesta completa, los recursos disminuyeron y con esto cambiaron también los signos, dando preferencia a lo que antes había sido un complemento: la variedad. (Merlín, 1995:22).

Otra de las influencias provenientes de Norteamérica que llegó a México por los artistas que trabajan ahí y que fueron regresados a su país natal por la crisis del 29, fue el *sketch*. Según el diccionario de Patrice Pavis, el *Sketch* es “una escena corta que presenta una situación generalmente cómica, interpretada por un reducido número de actores sin una caracterización rigurosa o una intriga repleta de peripecias, poniendo el acento en los momentos divertidos y subversivos...su

principio motor es la sátira... de la vida contemporánea” (Pavis, 1998: 426) El *sketch* fue pieza clave en la representación y evolución de la carpa, no solo dándole vuelo a los artistas para que crearan desde ellos mismos a través de la improvisación, sino que también permitía que éstos mismo tuvieran más ingresos, ya que, por las características del *sketch*, y la gran demanda de las carpas, los artistas lo presentaban más de una vez en un mismo día, en diferentes carpas.

El sketch fue uno de los recursos que cambió la estructura espectacular de la carpa, al no depender ya ésta de un libreto escrito para la realización de un espectáculo, sino de aquellos como módulo principal al final de canciones y bailes. Fue un recurso que facilitó la actuación múltiple de los artistas en varias carpas el mismo día...Así los carperos iban de una carpa a otra, para hacer su sketch al término de una tanda. (Merlín, 1995:26).

Para la publicidad de las carpas la caricatura fue de gran ayuda, pues a través de ella podían ilustrarse las sátiras, esto a su vez ayudaba a los artistas en la creación de sus muchos personajes.

La caricatura y la carpa tienen una relación muy estrecha. Sus influencias mutuas son evidentes. Los cómicos desarrollan sketches a partir de las caricaturas y tiras cómicas y los caricaturistas toman los tipos de la carpa para ilustrar sus sátiras. (Merlín, 1995:28).

Se trataba de un trabajo de inspiración mutua: por un lado, los caricaturistas atendían a la sátira de su contexto sociopolítico para generar su trabajo, al mismo tiempo que los sketcheros se llenaban de esas imágenes para generar sus personajes y su discurso.

1.3.2 La radio y el cine

A inicios de los 30 se inaugura la XEW por Emilio Azcárraga Vidaurreta, la estación de radio mexicana creada bajo los parámetros norteamericanos para transmitir programas familiares a todo el país. La radio se vio en la necesidad de contar con una gran cantidad de artistas para cubrir todo su repertorio, para lo cual realizaba concursos entre los carperos, artistas de revista y aficionados para contratar a quienes supieran cantar, tocar algún instrumento o contar chistes, de la mejor

manera. El salario que ofrecía la radio era poco más alto de lo que se ganaba en las carpas, pero no lo suficiente como para dedicarse únicamente a ella. Para satisfacer sus necesidades primarias no solo debían repartirse entre las diferentes industrias que florecían en ese momento: cine, teatro y carpas, sino que también tenían que ser los “mejores” para que fuesen contratados. La competencia entre radiodifusoras, entre radio y carpa, y entre las mismas carpas por tener el mejor espectáculo provocó la profesionalización del trabajo y de la figura artística de malabaristas, sketcheros, productores, músicos, cantantes, titiriteros, entre otros. Así fue como la radio impulsó al movimiento de la carpa.

Las actuaciones en radio no eran constantes, ni para todos los artistas, los carperos necesitaban comer, por lo que alternaban el teatro y la carpa con los programas al aire libre...los que aprobaban la audición debían tener buena voz, saber leer y tener buen oído, muchos se adaptaron, pero pocos llegaron siquiera a pasar las pruebas y continuaron en las carpas, o en su especialidad, como el caso de magos y bailarines, que encontraron espacio en los cabarets. (Merlín, 1995:22).

A medida que la industria del espectáculo iba creciendo, la migración de las zonas rurales a la capital del país iba aumentando. A raíz de la crisis económica, la gente iba en busca de trabajo, y al ver el éxito que se tenía en los escenarios incrementaba el deseo de adentrarse a este medio artístico, a veces a grandes precios. Algunos corrían con suerte y conseguían puestos de asistentes, otros a quienes no les iba tan bien tenían que buscar otras oportunidades, llegando en algunos casos hasta lugares muy bajos. Merlín nos cuenta lo siguiente:

La radio colaboró también en la inmigración de gente con ansia de triunfo en el medio del espectáculo...Muchos de los aspirantes que pretendían encontrar fama y fortuna en este medio, eran...de zonas semiurbanas del interior del país quienes dejaban su lugar de origen en busca de otros medios de supervivencia... Mientras triunfaban o si la suerte no les sonreía en este campo, desempeñaban cualquier tipo de trabajo, como sirvientes, suplentes de obreros o de algún artesano. (Merlín, 1995:23).

La migración provoca cambios en el contenido del espectáculo. Se respira una añoranza por lo que se dejó atrás y por lo que se deseaba que sucediera. Este

sentir común se representa mucho a través de la música de la carpa en aquellos tiempos:

El bolero...una nueva época de la canción romántica que ya no era de tipo operístico sino sensual, erótica, carnal. Uno de los muchos motivos del cambio se debe a la conversión de la ciudad en una gran metrópoli, en donde la gente pierde su singularidad y pasa inadvertida para los demás...otro motivo era que en esos tiempos un músico no encontraba trabajo fácilmente por eso se empleaban en cabarets o casa de citas; este ambiente requería estímulos que hicieran consumir alcohol y sexo a los asiduos... cantan a la vida nocturna, a la mujer liviana, al ambiente farandulero entre prohibido y deseado, a la vida urbana sin prejuicios, al uso y abuso de los placeres. (Merlín, 1995:23).

Durante la década de los treinta surgen dos personajes tipo del mexicano que la carpa y la variedad aprovechan para ponerlo en el escenario y que el cine explotaría después: el charro y el peladito urbano. Con la llegada de Lázaro Cárdenas en 1933, la economía comienza a mejorar y con ello la industria mexicana. Cárdenas realiza una serie de cambios a la política del país y establece un nacionalismo que favorecería la vida de mexicano. Todo lo producido dentro del país se vuelve de calidad, así también su espectáculo y sus artistas; y todo lo relacionado con la cultura mexicana se vuelve imagen y producto de venta para su exportación. La imagen del charro –como los personajes de Pedro Infante–, y posteriormente el del “peladito urbano” con Cantinflas, se transforman en un folclor consumible y exportable. El auge del arte mexicano comenzó a dispararse en todas sus áreas, y sobre todo en el cine, el cual comienza a tener mayor influencia en el espectáculo a finales de esta década, para dar paso a su mayor auge en la década de los cuarenta.

El cine tenía, en su contexto espectacular, dos influencias: la del cine norteamericano y la del nacional. El cine norteamericano introducía paradigmas estéticos eurocentristas, especialmente anglosajones, y el cine mexicano mezclaba los anteriores con los regionales impregnados de un nacionalismo idealistamente tratado, ajeno a la cotidianidad que pretendían representar, como por ejemplo las películas de charros cantores...con sus novias hijas de hacendados y las que presentaban a los campesinos guapos y prístinos.... (Merlín, 1995:31).

1.4 Declive de la carpa

Durante la década de los cuarenta la carpa comienza a sufrir los estragos del cambio. Con el avance de la tecnología que impulsó la televisión y la expansión de la radio, y el crecimiento urbano que sufrió la ciudad debido a las ampliaciones de esta, el público que frecuentaba la carpa fue disminuyendo. Existía una nueva distribución de las clases sociales: la gente con mayores recursos buscaba mejores lugares dónde habitar, eran ellos quienes preferían asistir a teatros donde se presentaban las nuevas corrientes que provenían del vecino norteamericano. A las afueras y centro de la ciudad se replegaron y concentraron las clases media y baja, quienes, siendo mayoría, provocaron más construcciones de edificios y vecindades, eliminando calles en donde se encontraban las carpas. Estas se desplazaron hasta las afueras, quedando unas cuantas, en el centro, abandonando la preferencia con la que habían contado toda la década anterior. También existe una sobrepoblación de artistas carperos en la ciudad. Unos cuantos tenían trabajos de planta en el cine y la radio, y el resto tuvo que construir sus propias carpas y formar sus propios espectáculos para poder trabajar.

La capital en 1950 tenía 3 138 000 habitantes, casi el doble de 1930. Los ricos buscan entonces las colonias nuevas... y los pobres se extienden en la periferia y en las vecindades del centro... ocupación de lotes en los que antes se estacionaban las ferias, circos ambulantes y carpas... algunas cierran, son cada vez menos. [...] Finalmente, durante el gobierno de Uruchurtu -finales de los cincuentas, principios de los sesentas-, este no quiere mal aspecto de la ciudad... los jacalones o carpas de lona pobres y de mal aspecto desaparecen de las calles principales. (Merlín, 1995:36).

Una vez terminada la guerra, las fronteras reabrieron; el contacto restablecido con Europa trajo nuevas formas de hacer teatro, las cuales comenzaron a brindarle a México una imagen más eurocentrista, dejando atrás lo popular. El teatro fue consumido, entonces, por la clase alta y media alta, la cual comenzaba a ser mayoría por el crecimiento de la ciudad. Lo extranjero, es decir, lo proveniente de Europa y EUA, tomó los espacios donde décadas antes había sido de lo nacional.

Los nuevos teatristas son alumnos de los hacedores del teatro en las dos décadas anteriores: Clementina Otero, Gorostiza, Wagner, Novo y Seki Sano... este último trajo el teatro japonés a México impartiendo la técnica de Stanislavski... otras nuevas técnicas de actuación y otro manejo del espacio escénico... le daban a la ciudad un carácter cultural de gran metrópoli a semejanza de París o Nueva York. (Merlín, 1995:38).

Debido al avance de la tecnología, la TV hizo un revuelo en las formas en que el público decidía pasar su tiempo libre, ganándose el favoritismo de la gente, y dejando a las carpas sin público. Merlín menciona que “la tv [...] se popularizó, a mediados de los cincuentas [...] con un precio más accesible[...] el público dejó de asistir a los espectáculos con la frecuencia de antes, para disfrutar en la *comodidad de su hogar*, programas realizados con el objeto de llevar diversión a la “familia mexicana [...]”. (Merlín, 1995:39).

Así, a finales de la década de los cincuenta sobrevivían muy pocas carpas que seguían en el intento de llamar a la gente a sus espectáculos, los cuales eran ya muy poco concurridos. Algunas de esas carpas siguieron dando funciones por el simple amor que le tenían a su oficio. La Carpa evolucionó hasta nuestros tiempos, a través del teatro cabaret y el teatro de calle.

En resumen, como ya vimos, el espectáculo que se ofreció durante la primera mitad del siglo XX en México fue cambiando acorde a los cambios políticos y sociales que sufrieron tanto a nivel nacional como internacional. La Revolución Mexicana, la crisis del 29 y la recesión de EUA, la Primera y la Segunda Guerra Mundial, fueron factores que revolucionaron el teatro durante las primeras cinco décadas del siglo.

1.5 Formato y estructura de La Carpa

Una vez comentada la cronología del surgimiento, evolución y declive de la carpa, es de suma importancia para este trabajo enfocarnos en el cómo llevaban a cabo este formato, adentrándonos en sus procesos de escenificación, representación y producción, para así, analizar cómo el formato le aseguró el éxito.

1.5.1 Lugar de representación

Si hablamos de la estructura física que constituía una carpa del siglo XX, y su distribución, podemos notar que, a pesar de que la mayoría de las carpas eran para la clase media baja, entre carpas también existían las que tenían más recursos que otras. Esto repercutía en la cabida del público en sus establecimientos y el equipo de artistas con los que contarían los espectáculos. Merlín separa las Carpas entre “chicas, medianas y grandes” de acuerdo con el número de personas que cabían en cada una de ellas. Sin embargo, también las clasifica como “pobres” y “no tan pobres”, de acuerdo con las características tanto en su construcción como en las comodidades con las que contaba:

Unas eran muy pobres, con su piso al ras del suelo, un pequeño escenario en alto, cuyo hueco bajo las tarimas servía de camerinos a hombres y mujeres solos divididos por una manta, como en los teatros trashumantes europeos del siglo XVII. Otras no eran tan pobres, tenían una buena estructura, piso de madera, pequeños camerinos para hombres y mujeres, varios telones y vestuario en buen estado, una compañía de actores de planta y una pequeña orquesta, a veces de más de cinco músicos. (Merlín, 1995:43).

La carpa era un recinto para la gente pobre, quienes admiraban los emblemas mexicanos y todo lo que representara y diera valor a la cultura. La gente se sentía mejor acogida dentro de las carpas que de su propia casa. Era el lugar donde podían reírse del gobierno, a través de la sátira que no solo exista en los discursos dentro del espectáculo, sino que también estaba presente en las escenografías que utilizaban, en los vestuarios que utilizaban los intérpretes y entre las miradas de cada espectador. También, en estos mismos se encontraban lo más sagrado para el pueblo: representaciones de sus lugares de origen, de íconos religiosos, y de figuras políticas que apoyaban las ideas revolucionarias.

[...] el exterior se adornaba con luces de colores o ...pintado a veces con algún motivo mexicano y con el nombre de la carpa...El escenario tenía telones pintados con tierras de colores fuertes y motivos de folclor mexicano...los calendarios de la época o paisajes campiranos; no faltaban los volcanes, las guitarras y los sarapes, o la virgen de Guadalupe y Juan Diego[...] Las piernas y los bambalinas reproducían grecas o motivos mexicanos, de acuerdo con los

telones de fondo; estos también reproducían paisajes campearíamos...Los protagonistas son también tipos de la realidad cotidiana. (Merlín, 1995:51).

Como sucede en casi todos los cánones de belleza durante la historia del arte, la clase popular trataba de imitar lo que la clase alta catalogaba como arte. La carpa no fue la excepción, pues trataba de imitar el interior de los grandes teatros, sin embargo, bajo su propio estilo, lo popular. “La estética de la carpa se relacionaba con el gusto de sus productores y con el de sus consumidores...La carpa era pobre, pero era un espacio que rehabilitaba su pobreza de una forma de belleza”. (Merlín,1995, 60).

La carpa se apropió de las formas europeas y norteamericanas adaptándolas al estilo mexicano, transformándolo en algo único y con un simbolismo muy particular.

1.5.2 Público al que va dirigido

Inicialmente la carpa era un centro de entretenimiento para la gente de clase baja. Sin embargo, con el paso del tiempo y debido a la gran demanda de este tipo de espectáculo, la carpa fue asistida por todo tipo de público que gustaba de un buen pasatiempo. La carpa tenía horarios para la representación de números específicos pues, aunque era un ambiente familiar, conforme avanzaba el día los números se enfocaban más a la gente adulta.

El espectáculo carpero se anunció siempre como espectáculo para familias y era cierto, por lo menos en las primeras tandas de la tarde y de la noche; después de esa hora nadie se hace responsable de tal afirmación. La última tanda estaba destinada a un público de hombres, pocas mujeres, las arriesgadas para trasnochar o prostitutas y a los artistas o algunos esnobs que gustaban de circular por estos lugares. (Merlín, 1995:36).

El público, aunque de bajos recursos, era bastante exigente con lo que presenciaba en el escenario. Podía llegar a ser muy amable y generoso con los carperos que se establecieran en su barrio, pero también muy demandante e incluso grosero. Si a la gente le gustaba lo que veía, aplaudían, gritaban, reían; pero si sucedía lo contrario, no dudaban en saltar de sus asientos con gritos, groserías, aventarles a los ejecutantes objetos, incluso de incendiar la carpa misma. Los

artistas tenían que llenar las expectativas de quienes asistían a sus espectáculos, la habilidad para cambiar sus números si no eran del agrado del espectador, y de generar nuevas habilidades para mantenerlos entretenidos.

El público del barrio era exigente...el público amaba la carpa y a los carperos, los recibían en su comunidad con entusiasmo...el carpero y los públicos aficionados se entendían, tenían los mismos gustos, procedían del mismo estrato social, tenían la misma visión cosmogónica del mundo. Sus paradigmas estéticos tenían los mismos referentes y habían pasado por el mismo proceso de aculturación. (Merlín, 1995:44).

Los actores eran más que ejecutantes de alguna habilidad escénica, eran la representación misma de quienes los veían. Era el espejo de aquellos ojos que los presenciaban, la risa de aquel sujeto que tenían enfrente, el llanto de aquellas almas que se reunían en aquel recinto, el grito de aquella furia colectiva. Los intérpretes, aunque desconocidos para la gente que los veía, eran recibidos y tratado como si fuesen sus hermanos, porque entre ellos conocían lo que padecía el otro, y añoraban lo mismo. “Los actores de la carpa eran la contraparte de los actores de la vida real y del teatro serio...en la carpa pobre y deslucida se desdoblaba la realidad como una figura de papiroflexia de múltiples facetas.” (Merlín, 1995:48).

Los temas que se representaban en cada uno de los *shows* de las carpas eran lo que circulaban en la boca de todo el pueblo: angustias, miedos, deseos, añoranzas, peticiones, alegrías. La forma en cómo eran abordados era bastante familiar para quienes lo escuchaban. No había intelectualidad, había sinceridad escénica, había chistes, había risas, había burla, había lenguaje burdo, había plegarias; todo lo que ayudase a que el pueblo se identificara en lo que presenciaba.

Dentro del imaginario colectivo, los núcleos en que se mueve son *la vida, la muerte y el eros*. El espectáculo es el mismo que se presenta para la clase alta y para la baja, el mismo que proviene de las grandes ciudades como Nueva York o Europa, pero todo transformado en un lenguaje mexicano. De ello trata la carpa, de ello trata el pueblo, de ahí la conexión entre espectador y ejecutante:

La escena carpera es grotesca, exagerada, hace de sus tipos lo que los caricaturistas con su obra; exagera allí, donde es susceptible de exagerar hasta lo chocante y el horror, para hacer bailar a las propias exageraciones...referencia al cuerpo y a lo relacionado con las pulsiones primarias: la vida, la muerte y el eros. (Merlín, 1995:46).

Era de esperarse que la carpa nunca fuera catalogada como un arte por los conoedores, ya que los estándares norteamericanos o europeos no eran alcanzados en absoluto por los carperos, sin embargo, para el público mexicano, la carpa era más que un arte, era la representación de sí mismos dentro de una libertad idealizada desde su imaginario colectivo.

La estructura de la carpa era vista como algo irracional, aberrante, equivoco, feo, cursi, morboso, sin la posibilidad de ofrecer un discurso racional o un valor estético...la representación y la vivencia puestos en escena vienen de la cotidianidad y de lo imaginario... la vedette, el actor, el cantante, el bailarín, el mago, el travesti, la niña prodigio, encarnan estos símbolos. (Merlín, 1995:48).

Debido al lenguaje que utilizaba la carpa, así como a sus recursos: el albur y lo grotesco, era de imaginarse que la religión católica reprobara su existencia. Sin embargo, sucedió todo lo contrario. Como es bien sabido, el teatro fue recurso de la iglesia para consumir la evangelización. La carpa se valió de este recurso para satirizar los temas que la iglesia promovía:

La gente del lugar donde se asentaba la carpa, iba casi con la misma devoción a la iglesia y a la carpa y tal vez con más entusiasmo a ésta, porque en ella se representaban en tercera dimensión y con un lenguaje a su alcance, los mismos pasajes que en la parroquia, en donde los signos religiosos solo eran percibidos en procesiones y en el sermón del cura en el que daba citas en latín; en esos tiempos la misa se decía también en esa lengua. El párroco que generalmente estaba en contra la carpa por pecaminosa, en estas ocasiones la aceptaba y no podía hacer menos, pues ella reproducía con más didactismo la ideología católica. (Merlín, 1995:57).

Lo que se representaba en la carpa, así como en el cine, era lo que sucedía en la vida cotidiana. El ambiente del que se habla en los años cuarenta representaba la nueva realidad dualista en la que se vivía en la ciudad vuelta más urbanizada: la precaria y la rica.

La separación de las clases sociales se iba marcando cada vez a la par que la capital iba urbanizándose. Cambia la gente, cambia el discurso y la forma de escenificarlo.

1.5.3 Tipo de dramaturgia

Como se dijo anteriormente, la carpa era el recinto donde se presentaban espectáculos para el público popular. En ella se podían presentar las revistas y las variedades, las cuales estaban adaptadas por el director y/o por los intérpretes mismos, para que su público le entendiese mejor. Las revistas eran comedias, dramas o piezas teatrales normalmente provenientes de Europa o de Norteamérica. A estas les podían acortar textos, cambiarle palabras, reacomodar el orden de la historia, y demás, todo en favor de que el espectáculo que presentaran fuera del entendimiento y entretenimiento de su gente. Las variedades eran shows que incluían varios números artísticos –de ahí su nombre–: actos de magia, números musicales donde cantaban, tocaban instrumentos o bailaban, bailes ejecutados por las vedettes, comedias de revista, sketches, entre otros, con la finalidad de divertir a la gente: *“Esta organización iniciada por las variedades europeas, estadounidenses y cubanas [...] en la Ciudad de México de los años treinta, tomó características populares que posteriormente fueron absorbidas por las nuevas clases medias y reproducidas en algunos teatros, cabarets y cines...”* (47).

En estos números, más que existir un texto que aprenderse, se basaban mucho en la improvisación de los intérpretes. Ellos tenían la capacidad de cambiar de un número a otro si estos no eran bien recibidos por la gente. De hecho, tenían que hacerlo, sino querían una revuelta en su propia carpa. La inteligencia y destreza de los actores era la que sostenía el espectáculo, pues, aunque el director proponía una estructura base de la cual partir, esta era respetada de acuerdo con las necesidades que surgían en el momento mismo de la representación.

Las comedias eran por lo general adaptaciones de obras conocidas, de autores en su mayoría españoles o revistas mexicanas, adaptadas en tiempo y contenido. El director se encargaba de este trabajo, acortar los actos o los cuadros, suprimir actos, cuadros o personajes, cambiar palabras que él consideraba poco o nada

comprensibles, por otras de uso cotidiano y popular, incluso de chistes. Esta labor se hacía sobre el papel, pero en la escena era frecuente que los actores improvisaran...se realizaba de manera intuitiva y de acuerdo con el propio ritmo y capacidad del actor. (Merlín, 1995:57).

Podría atreverme a decir que el éxito de la carpa no solamente se debió a los números que se presentaban en ella o a la calidad de estos, pues como ya vimos, en algún punto los actores que se presentaban en la carpa eran los mismos que se presentaban en los teatros grandes, donde acudía la gente que tenía más recursos; durante los años treinta, esta misma gente dejaba de lado su estatus, y también acudía a las carpas a presenciar los espectáculos. Esto se debió a una herramienta –no nueva ni desconocida en la historia del teatro– que la carpa utilizó: el uso del lenguaje. La carpa marca la pauta de cómo acercarse al espectador popular en el espectáculo mexicano. A través del lenguaje en el que presenta sus espectáculos que la carpa pudo cautivar a todo el público que asistía a verla. Este era el mismo que se utilizaba en la vida cotidiana, la intelectualidad que provenía de los escritos europeos o norteamericanos se dejaban a un lado para adaptarlos con las jergas y dialectos que se hablan en las localidades del país. Representaban los deseos, anhelos, reclamos, disgustos, alegrías, tristezas, entre otras cosas, que volaban en el imaginario colectivo de aquella época. Resultó fácil que el público se identificara con lo que escuchaba, veía, y sobre todo, lo que esto le hacía sentir. El teatro era por y para el pueblo, y esta es una premisa que destaco y con la que me identifiqué plenamente; de ahí mi interés de abordar este tema para mi evaluación profesional.

El lenguaje es un medio para expresar los gustos, las inclinaciones, las ideas, la ideología. El lenguaje usado en la carpa es el que se usaba en la vida cotidiana del colectivo popular que asistía a ella, formaba parte de comedias, canciones y sketches. (57).

Improvisación, intuición, conexión con el público, agilidad, y otras habilidades, son características que la carpa requería de los artistas que la componían. Como no existía una literatura exacta la cual seguir, los intérpretes se valían de esos recursos para generar sus espectáculos. El éxito dependía de cómo éstos jugaban sus cartas, lo que provocaba que los espectáculos fueran diferentes

cada vez que se presentaban. En un mismo día, las funciones que se presentaban por las tardes variaban a los que se presentaban por la noche, no exactamente en contenido y números, sino en el cómo lo decían; los shows nocturnos mantenían el mismo discurso, pero con un lenguaje más picaresco pues en ellos asistía gente más adulta, mientras que en los de la tarde el discurso se mantenía en un ambiente un poco más familiar. Sin embargo, la pauta base de la función casi siempre contaba con un mismo orden de números:

La carpa no cuenta con una literatura dramática...su característica principal es lo dialógico. Se representaban comedias, pero los directores-actores-productores, poseían una gran habilidad para cortar los dramones románticos o las revistas, e improvisar sobre ellos adecuándolos al tiempo y al gusto del auditorio... así, cada espectáculo era diferente, sin perder su estructura básica y la línea que debían seguir. (Merlín, 1995:45).

En este sentido, la estructura que tenía la carpa era un tanto diferente a la que tenía la revista: la segunda respetaba los textos escritos mientras que la primera se basaba en la improvisación de estos. No obstante, esto no impedía que las comedias a presentarse en ambas tuvieran que ser diferentes, incluso entre las mismas carpas, y es que la autenticidad de cada show recaía el cómo se interpretaban. Los actos no se registraban como suyos o exclusivos, sino en la forma en cómo lo hacían “*los actos pertenecían a la tradición oral...si la actuación se parecía a la suya, era una copia.*” (59).

En la tradición oral también se basó el *sketch*, el formato proveniente de Norteamérica que la carpa adaptó para cerrar el espectáculo en donde combinaba texto y corporalidad para la diversión del público. En el *sketch*, el discurso era sumamente apoyado por la corporalidad del *sketchero*, pues aquí recaía mucho el recurso del doble sentido. El *sketchero* podría estar diciendo algo, pero estar mostrando algo muy diferente con su cuerpo, que normalmente lo llevaba a algo obsceno o escatológico.

El contenido del sketch procede del colectivo, de la tradición oral... era una versión más corta y picaresca que los sainetes, representados en épocas

anteriores. El sketch era el broche de oro con el que se cerraban casi todos los programas carperos. Se buscaba la risa del espectador por medio de la combinación del lenguaje hablado y corporal... La estructura estaba formada por signos con una doble significación (Merlín, 1995:59).

El *sketch* pronto se vuelve una de las representaciones más importantes que se realizaban en una programación de una carpa, “lo que mueve a la hilaridad del sketch es lo que implica la incongruencia, error, engaño, equivocación, torpeza, desmesura, absurdo” (Merlín, 1995:47). Eran tan solo 15 o 20 minutos donde el ejecutante mezclaba los signos hablados del sketch con la corporalidad y gestualidad, significando situaciones de la vida cotidiana pero que desde una mirada picaresca lo desfiguraba de tal manera que provocaba risa al público.

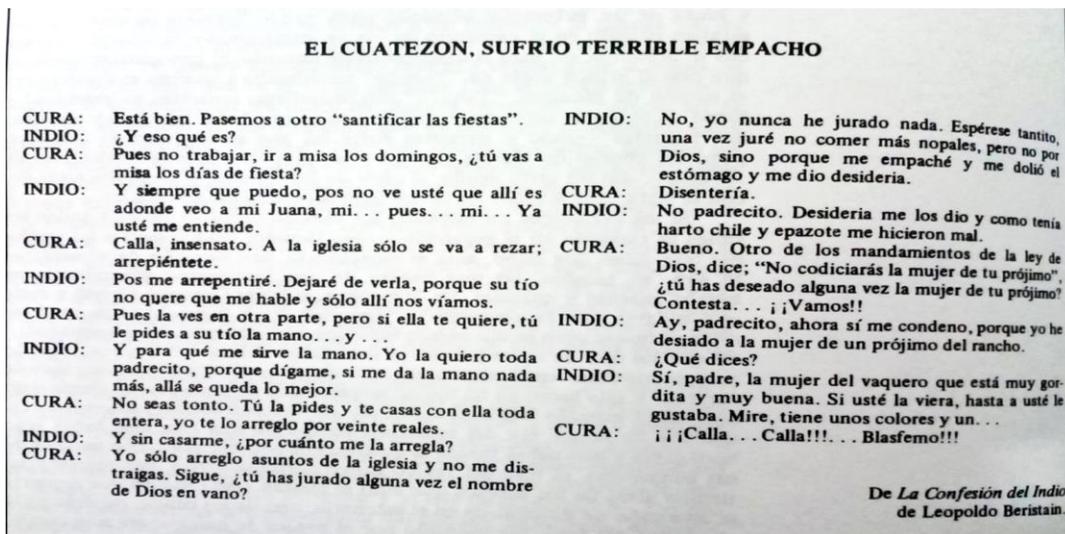


Imagen 1. Ejemplo de un *sketch*. Se puede apreciar el lenguaje que utilizaban y el doble sentido. Tomado del libro *El País de las Tandas: Teatro de Revista 1900-1940*:84.

Sin embargo, ni el *sketch* ni la carpa en sí habrían sido lo que eran sin el recurso más característico del mexicano: el albur. La cultura del albur es bastante amplia y un referente muy fuerte de nuestra mexicanidad. Es un juego de palabras donde los individuos tienen la oportunidad de “chingar” al otro. Esto tiene un trasfondo cultural histórico, pues proviene desde los acontecimientos de la conquista española, donde las medidas que utilizaron para imponerse como gobierno y religión transgredieron lo más sagrado para las culturas precolombinas: su integridad y su origen. El juego del albur radica en “chingar” al otro, y el otro en

no dejarse y regresarle la jugada; se vuelve en un vaivén de palabras con doble sentido en donde se celebra con humor la picardía con la que se lanza y la inteligencia para devolverla. La burla es la sazón del albur, y el albur es la comida del día a día del pueblo mexicano.

El código del doble sentido...ha sido usado frecuentemente por la cultura popular como una forma de resistencia a la penetración de las culturas dominantes. El doble sentido mexicano está connotado por significaciones sexuales y picarescas, para ridiculizar a un vasto directorio de personajes, para elogiar u ofender con palabras sonoras agresivas y/o voluptuosas que están dirigidas al objeto del deseo, con frecuencia dirigidas a lo más sagrado para nacionales: la madre. (Merlín, 1995:48).

sita nomás para aparentar, porque dicen, no me consta, que era adicto al *vergamangato* de *putasio*...

TLACUACHA: ¡Ah, sí! Es el ungüento que utilizas para las rozaduras del asterisco.

TLACHICOTOL: Ese mero, con el que te saco las espinillas.

TLACUACHA: ¿No me digas? El que te pone de rodillas y si no te entra, chillas.

TLACHICOTOL: Nel, cómo crees; yo sólo consumo productos naturistas.

TLACUACHA: Eso es lo que yo digo, manito, qué más natural que el *Camotetetrepas*, famoso por su poder tranquilizador... Aunque tampoco abusos, porque crea adicción.

TLACHICOTOL: Te doy un consejo: consume mucho *miembrillo* y serás feliz.

TLACUACHA: Se te nota en la sonrisa. Pero gracias, yo paso; ya ves que no es lo mismo que tu madre tome chinguere, que...

TLACHICOTOL: ...como te estaba diciendo, el Em-peña no se empeñaba en hacer feliz a su esposa y la chavalina, pus que ya se le antojaba un trocito de su chilito picosito y el otro que nomás no se comió la tortita. Por cierto...

Imagen 2. Fragmento de *Tambache de Cachivaches* de Jesús Humberto Florencia Zaldivar, (2021) en donde se muestra el albur.

La música también fue un medio de lenguaje por el que el público pudiera comprender e identificarse con la Carpa. La mayoría de la gente que asistía a la Carpa no sabía leer, era a través de la letra de las canciones que podía comprender, aunado a la melodía de esta, que lo terminaba por seducir. Así como todo lenguaje, la música que se escuchaba en las carpas iba cambiando conforme cambiaba la época. Pasó de música popular ranchera apoyado por los movimientos de la Revolución Mexicana y el Nacionalismo Cardenista, al bolero romántico y bohemio de la ciudad citadina en la que se convertía la Ciudad de México.

En los treinta existía un auge por la música ranchera, que le cantaba a la patria y a la provincia como rezago y añoranza por la Revolución y a consecuencia del nacionalismo cardenista. A finales de esta década y principios de los cuarenta, la música cambia, cantándole a lo liviano, fugaz, efímero, pues se respiraba un ambiente de nostalgia por lo que había sido la capital y que poco a poco se iba urbanizando cada vez más. Más que un elemento, era un condimento que le dio sabor y esencia a la carpa.

1.5.4 Medios de Producción

Recordemos que el auge de las carpas se debió a la crisis económica del 29 la cual hizo que los artistas mexicanos que habían tenido suerte en Norteamérica regresaran al país; teatros y cines habían cerrado en la capital; y existía un gran número de desempleo. Estos factores llevaron a que los artistas buscaran sus propias formas de supervivencia, obligándolos a llevar a cabo sus espectáculos con los recursos más austeros y brindarlos a un precio bajo para que la gente pudiera acudir. Publicidad, escenografía, vestuario, utilería, y demás cosas de producción, se buscaba ganar dinero sin que se requiriera mucha inversión.

...se hacía la propaganda con carteles pintados a mano por los propios carperos, con programas impresos llamados "tiras" en el más barato papel de colores chillantes, con un magnavoz., o por medio del gritón que voceaba las tandas con el consabido pregón *Pásele, ésta y l'otra por un boleto* refiriéndose a la programación que duraba de hora y media a dos horas -desde las 4 de la tarde hasta las 12 de la noche-. Al acercarse la hora de la función un músico o un cómico salía al pórtico de la carpa, para llamar la atención de los vecinos y dar la señal de que el espectáculo no tardaría en comenzar. (Merlín,1995:43).

Todos participaban en pro de su espectáculo, desde los principiantes hasta los que ya tenían experiencia. Al mismo tiempo, el público no perdonaba una presentación "mal hecha" o precaria de habilidad y contenido, por el contrario, era bastante exigente con lo que consumía, pues era bastante grande la crisis económica que el pagar un precio -aunque bajo- por un espectáculo era un gran esfuerzo, al menos éste tenía que valer la pena. Si el evento no era del agrado del

público, se tenía que improvisar con la marcha o sustituir números o personajes en pro del gusto y exigencia del público.

Llegado el momento de principiar, la orquesta tocaba un aire conocido y aparecía en escena el director para presentar el programa previamente organizado; en la primera tanda actuaban los principiantes, la segunda y la tercera los más experimentados. El público conocía este código y lo aceptaba, pero si en la tercera tanda los artistas no correspondían a lo prometido, la *palomilla* -la claque popular que aplaudía o chiflaba a los artistas- en su frustración, llegaría a prender fuego a la carpa. (Merlín,1995:44).

La producción –escenografía, utilería, vestuario, entre otras cosas- se basaba en las tendencias de la moda de aquella época, sin embargo, debido a la austeridad que se vivía, el éxito de ésta recaía en la creatividad del artista y del director/productor de las carpas. Pues prácticamente todo era reinventado, sustentado y proveído por ellos mismos, de lo que tenían a las manos. “El cómico buscaba un disfraz, generalmente hecho con ropa usada o harapos que le era fácil conseguir...crearon así ornamentos que exageraban su pobreza real, pero que dieron lugar a un disfraz característico del actor carpero, que se impuso en el gusto del público.” (Merlín,1995:54). La precariedad de la producción junto con la creatividad del artista apoyaba mucho la cercanía que tenía el espectáculo con el público, pues este podría identificarse con mayor facilidad al ver elementos de su vida cotidiana en escena. Así fue como se creó la estética carpera: lo común exagerado.

1.5.6 Tipos de espectacularidad en la Carpa

Ya hablamos sobre dónde se colocaban las carpas, cómo se construían, qué era lo que mostraban y decían, y cómo es que lo creaban. También se habló de los recursos que utilizaban, tanto discursivos como físicos para llevar a cabo el espectáculo. Como ya vimos, lo que importa en la carpa no es el cómo, sino lo único; ahora toca hablar del orden en que se presentaban los espectáculos carperos.

Recordemos que la carpa tiene orígenes en el circo que se había popularizado a finales del siglo XIX, y su influencia se ve reflejada en la forma de cómo se

componían los espectáculos. Los programas salían en forma de tiras de papel, que, utilizando el largo de éste, iban describiendo los números con los que contaría el espectáculo. Podemos ver en las siguientes imágenes un ejemplo de los programas a finales del siglo XIX.

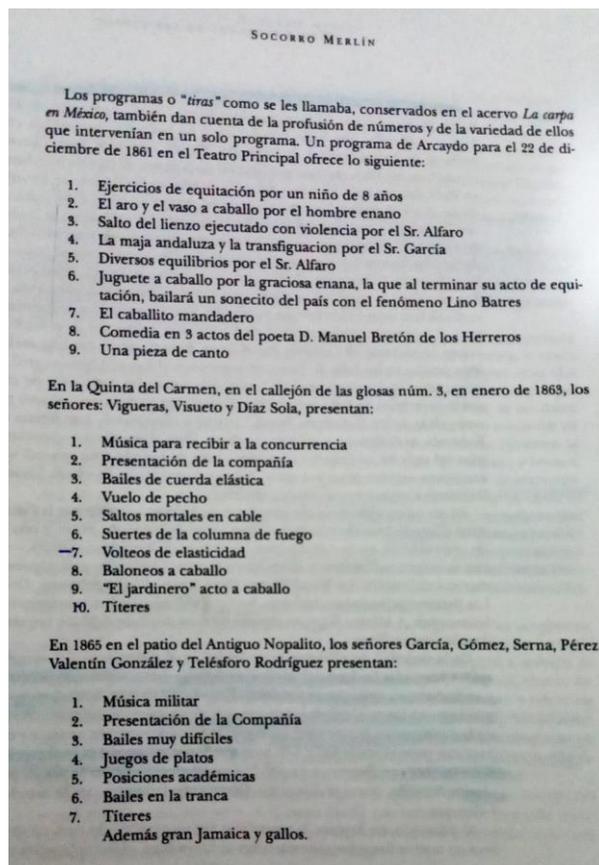


Imagen 3. Ejemplos diferentes programas de La Carpa en México. Tomado del Texto *Vida y Milagros de la Carpa: La Carpa en México 1930-1950*: 84.

Posteriormente, la carpa fue cambiando los números para generar programas que fueran del agrado del público, el cual iba cambiando con el tiempo, a consecuencia de las diferentes circunstancias políticas de las que ya hablamos. Sin embargo, Merlín menciona en su libro que existía una estructura base que servía para constituir un espectáculo de carpa. En primer lugar, estaba el cuadro musical, éste podía ser "una canción, pieza de música o tonada que servía para abrir la programación con la presentación de un(a) cantante, actuante de un trío" (Merlín,1995:45). Le seguía el cuadro de danza con una representación corta de

una comedia o comediante: “una vedette que cantaba y bailaba...en este lugar de la comedia podía presentarse una comedita, una comedia corta, un cómico y su compañero serio quien daba las entradas para sus chistes, o un cómico y la vedette” (Merlín,1995:45). El espectáculo terminaba con un cuadro musical diferente al inicial: “al final un bailable o una coreografía para cerrar la programación con la misma música con la que había comenzado”. (Merlín,1995:45).

Recordemos que las tandas eran los números que duraban aproximadamente hora y media. El público podía ver más de una por solo un boleto. Las siguientes imágenes muestran ejemplos de las tiras de algunos espectáculos carperos y de revista.



Imagen 4. Fotografías que muestra la ilustración de la propaganda que se realizaba para los shows de La Carpa. Las famosas *tiras*. Tomado del texto *El país de las tandas: Teatro de Revista 1900-1940*: 31,75.

Para ejecutar toda variedad de espectáculos, las carpas debían de contar con artistas que hicieran de todo y con buena técnica y carisma. Toda carpa tenía su equipo de trabajo fijo, la cual se constituía por los actores y actrices de la

compañía, los músicos, los bailarines o las vedettes, director/productor, el técnico de mantenimiento de la Carpa, el taquillero y el vociferador.

También existían artistas invitados que se presentaban eventualmente en diferentes carpas. Podían ser músicos –como solistas o tríos rancheros–, “las canciones hablaban de recuerdos, sufrimientos, miedos, soledades, esperas...de todo aquello que como el sueño no es apresable, que es efímero y se desvanece al final de la noche o de la tanda.” (Merlín,1995:49); o vedettes famosas, sketcheros, entre otros. “La vedette-cantante-actriz hechiza al colectivo con su cuerpo, para introducirlo al rito mayor del sketch, poseedor de la fuerza del lenguaje popular, con sinónimos para nombrar lo innombrable, para jugar con lo serio, cambiarlo, subvertir, volverlo risa festiva, carcajada, romper tabúes y hacer añicos categorías.” (Merlín,1995:49). Cada una de las expresiones estéticas que comprendía el espectáculo en la carpa, tenía un significado, y aportaba al ambiente bohemio y popular de ésta.

El cabaret, a pesar de ser catalogado como uno de los espectáculos más banales donde solo iba la gente más pobre, también fue uno de los lugares más representados en el cine mexicano, y en donde trabajaban muchos carperos. El cabaret en sus inicios solo ofrecía música y baile. “Los cabarets fueron lugares casi obligados de las películas de estos años y espacio de trabajo para los carperos. En ellos solo había música y baile; después los cómicos hicieron suyo ese espacio”. (Merlín,1995:32). Después, los carperos fueron ejecutando sus números cómicos y fue entonces cuando el cabaret agregó dentro de su espectáculo los sketches políticos, como ahora los conocemos.

El papel de la música dentro del espectáculo carpero fue de gran relevancia, no solo comprendía números por sí mismos, es decir, los números con los que se abría y se cerraba una tanda, sino también jugaba un papel importante en darle ritmo y sentido al resto de los números que se presentaban.

lo introducía, lo regulaba, cubría entradas y salidas de los actores, ambientaba las actuaciones o acompañaba a los cantantes y solucionaba intermedios o

lapsus por algún imprevisto, como en el caso de que una actuación no gustara y el público molesto protestara con ruidos, chiflidos o aventando objetos al escenario.

El músico, pianista, saxofonista o violinista, era un actante del espectáculo; transportaba al público de la realidad a los dominios del imaginario, era el oficiante; intermediario entre lo sagrado de la escena y lo profano de la luneta. (Merlín,1995:52).

Como podemos leer en la cita, la música apoyaba con amenizaciones los sketches, las comedias, los bailables, llevaba la pauta del sentido al que se pretendía llegar con el discurso. Por ellos, también era elemento importante en un espectáculo carpero.

1.5.7 Artistas Carperos: un recuento de personalidades

Si bien, todos los artistas no resultaban tener talento para la carpa, los buenos carperos podían provenir de cualquier lado. No existían escuelas que formaran actores, malabaristas, titiriteros, o de alguna otra área artística. Las técnicas se iban pasando de generación en generación, se adquirían de forma lírica, mediante la práctica exhaustiva, la observación o la intuición. Normalmente los niños que crecían dentro de las compañías carperas eran los que seguirían con el oficio familiar. Eran a quienes les iba muy bien, pues su experiencia en el espectáculo les habría muchas puertas. Algunos carperos se habían adentrado al mundo del espectáculo por necesidad; estos aprendían las técnicas y desarrollaban habilidades que se requerían para ser contratados. Y muchos otros lo hacían porque realmente les apasionaba el oficio. Era en el escenario el lugar de formación de todo carpero, el cual estaba hecho de tablas, de ahí el dicho “viene de las tablas”. Esto mismo sucedía con los directores, técnicos, productores, y demás.

A veces tampoco bastaba con haber nacido dentro de la carpa, pues debido a la demanda que llegó a tener este género chico, todo artista estaba en una competencia constante, tenían que ser los mejores haciendo lo que hacían. El entrenamiento y la práctica era el pan de cada día de los carperos. La cual no solo se basaba en aprender la técnica, sino en descubrir la forma de hacerla propia. En la creativa singularidad de ejecución y creación de personaje era donde recaía el

éxito, la aceptación del público era sinónimo de ingresos económicos asegurados. “El improvisado se aplicaba en ensayos constantes, y tomaba una actitud vigilante para estar inmerso en el pulso de la vida cotidiana; aprehender los rasgos de la comicidad y dominarlos o forzar el cuerpo en ejercicios cotidianos aprendidos aquí y allá... manejar con el público un mismo código, con gran movilidad de signos, sentirlo, vigilarlo, vivir con él.” (Merlín,1995:50). Todo artista carpero tenía que dominar más de tres habilidades escénicas: improvisación, canto, baile, sketch, música, malabares, títeres, acrobacias, chistes, y todas las demás que se pudieran.

Saber contar un chiste, agregar una palabra, incluir un ademán o suprimir otro, es parte de un código común que se basa en el gesto y manejo de lo sensorial de una clase. El actor carpero probaba los efectos que causaban sus modificaciones esenciales...De este modo incorporaba nuevos parámetros estéticos que le impone el público y que asimilaba como suyos [...] las frases o ademanes que eran el distintivo de los cómicos y vedettes, convalidados por el público, para formar esquemas estéticos populares. En la carpa, cada cómico interpretaba su propio personaje. (53).

El personaje carpero reflejaba todas las figuras típicas salidas de la vida real. A partir del imaginario colectivo, que en un principio provenía primordialmente del pueblo, se sacaban las figuras que recreaban en escena lo que cotidianamente podía observarse, “...*caricaturas del indio, la prostituta, el homosexual, el policía, el pordiosero, el vendedor ambulante, el tendero, la secretaria, la beata, los borrachos, los compadres...*” (Merlín,1995:45) Es a partir de la Revolución Mexicana que los autores incluyeron en sus números personajes de la clase baja

Aunque la influencia estadounidense tiene gran repercusión en lo que se hacía durante la carpa (y en realidad, hasta en la actualidad), las figuras carperas surgían desde lo más profundo que existía en el imaginario colectivo. Los artistas se volvían en el escenario las figuras que el público soñaba ser o hacer; son representaciones del deseo que parte de una realidad.

Los carperos se fabrican una máscara para convertirse ellos mismos en fetiches durante el desempeño de su rol. Las vedettes, los cantantes y los cómicos, son ídolos; imágenes de lo que se quisiera tener o ser, son figuras sacralizadas por medio de los roles. En la vida real, la mayoría de ellos son individuos que están más cerca de lo indígena que de lo criollo, pero el imaginario no trabaja sobre tipos abstractos o ajenos, sino sobre tipos cotidianos, sobre una realidad. (Merlín,1995:46).

Las figuras que se presentaban en la carpa provenían de los espectáculos estadounidenses, europeos, incluso de algunos países de Latinoamérica; sin embargo, eran los artistas quienes se encargaban de convertirlas en figuras mexicanas. La cultura proveniente de las grandes metrópolis era traída y transformada en las representaciones de la cultura popular, de aquellos incultos que solo soñaban con la libertad de su alma.

Las bailarinas de rumba o mambo son la imagen misma del deseo, la libertad sexual, de la transgresión moral en vigor, de la exuberancia corporal que evoca temas que se repiten a lo largo de la historia. Los cantantes de boleros o tangos son figuras opuestas a los paradigmas operísticos, funcionan como libertadores del sentimiento y de la expresión en la que se ven sumergidos los sentimientos amorosos, cuando no están limitados por la “alta” cultura o las “buenas” costumbres. (Merlín,1995:46).



Carmen y Amparo Arozamena



La tipie María Luisa Montoya en el Mexican Rataplán.

Imagen 5. Delia Magaña, María Luisa Montoya y Carmen y Amparo Arozamena, tipies y vedettes de La Carpa. Tomado del texto *El país de las tandas: Teatro de Revista 1900-1940*: 51,73,119.

La prioridad de todo carpero era divertir a su gente, a cualquier costo. Si para ello tenía que desnudarse en escena lo hacía, si tenía que decir leperadas, lo hacía. El carpero tenía la, casi, obligación de hacer en escena todo lo que la gente no podía hacer en la vida real. Muchas veces tenían que recurrir a lo obsceno para el deleite de su público. Era debido a ello que el género carpero era catalogado algo muy inferior por los intelectuales del teatro y del arte.

Está en escena para divertir: su verdadera vocación es la sátira...capacidad de reír y hacer reír, de liberar, de compartir, la risa con otros cómplices reales o imaginarios. El personaje está en escena para mostrar al colectivo su cuerpo, a veces grotescamente deformado, exhibir su cara, ojos, nariz, boca senos, vientre, trasero; aludir con ellos sus órganos reproductores y aparatos excretorios, sugerir escenas de coito, necesidades fisiológicas, groserías e insultos. El cuerpo no es etéreo ni intangible sino terrenal, cercano (Merlín,1995:50).

1.5.7.1 Tipificación: personajes tipo del mexicano

El trabajo de los carperos requería mucha destreza, mucho trabajo, mucha técnica y, sobre todo, mucha creatividad. Tenían que saber cantar, bailar, actuar, ser graciosos para su público, intuir qué gustaba y qué no, entre otras habilidades.

Su trabajo recaía en dos preguntas: ¿qué se iba a presentar? y ¿cómo lo iba a realizar? La primera era la pregunta más sencilla, pues existía una base en la cual se podía basar, todas las carpas sabían qué hacer e incluían los mismos números en sus espectáculos. Sin embargo, era precisamente debido a su practicidad, que la segunda pregunta era la más difícil: ¿cómo hacer el mismo número que todos hacen, de manera que el público lo prefiera a diferencia de los otros? Aquí era donde la creatividad del carpero tenía lugar, y en él, el éxito, no solo el propio, sino de la carpa en sí. Esto mismo pasaba con los actores pues, aunque todos presentaban figuras de la vida cotidiana, tenían que encontrar la forma particular que le daría esencia a su personaje. Esta podía provenir del vestuario, de algún accesorio en particular, de su forma de hablar, del maquillaje, o de algún otro elemento.

Los personajes tipo tampoco eran sacados de la manga, los carperos tenían que ser muy perceptivos de lo que su sociedad les decía, mediante la política, las características sociales, su economía, entre otras cosas. Todo lo que había en su entorno era material para la creación. Del mismo modo, las demás expresiones artísticas aportaban a la creación de personaje de los actores, por ejemplo, la música o el baile. La música comienza a ser un factor importante de identificación nacional, cantar los acontecimientos actuales de la nación crea un sentido de identificación elevado, a tal punto de crear una figura representativa de todo un colectivo. Este personaje no solo resalta el orgullo de la patria, que recién salido de la Revolución le canta orgulloso a su nación, sino también representa al mexicano –en su mayoría hombre– que se enorgullece de las características que lo hacen ser el “macho”, quien protege su orgullo a toda costa y hace uso de él para obtener lo que quiere, pero también muestra su lado sensible ante la mujer siendo romántico. Así es como nace el “músico poeta”, figura carpera que un par de décadas después sería representativo del cine de oro mexicano.

Mariachi y charro cantor se adueñan de los foros...dan serenatas, son protagonistas de venganzas, lides de amores y valentonadas...retratan la personalidad del mexicano urbano y semiurbano. Estas canciones tienen un contenido que se refiere a la virilidad y al arrojo, a la presteza de respuesta para cualquier agresión real o imaginaria...el “musico poeta” será pieza clave de

muchas películas del cine mexicano con sus acciones como tema de los argumentos en los que cantaba y tocaba. (24).

La Carpa sufre tantos cambios como sus carperos. Si bien, el músico poeta toma gran relevancia como personaje en el cine y las carpas durante los primeros años de la década de los treinta, también surge otro personaje en los años posteriores que refleja la otra realidad que se iba forjando en las calles de México. Con la inmigración de las personas de los pueblos a la capital del país, la figura del charro se va desvaneciendo poco a poco, cobrando auge un personaje que supliría la representatividad que se había tenido con la figura anterior: el urbano. Mientras que la figura del charro representaba el ideal del imaginario popular, la figura del *peladito urbano* representaba la realidad de la que pocos hablaban; en escena este personaje tenía la libertad de decir y hacer todo lo que los demás solo pensaban. La representatividad cambio del ideal a lo real.

Esta caracterización del “pelado” mal fajado, medio borrachín que dice incoherencias que dan risa, pertenece al pueblo urbano pobre. Este personaje que merodea por la zona roja y las pulquerías deambula en busca de trabajo y toma café con “piquete” para matar el hambre, es un personaje que dice chistes y tonterías, pero también dice verdades, porque su borrachera lo alienta y lo envalentona. Por eso este tipo desplazó a los charros y rancheros de la revista mexicana [...] cambio del sujeto urbano. (29).

Los personajes que surgieron de la carpa, sobre todo del tipo “urbano”, fueron creando una tipificación del mexicano diferente a la que se venía creando con el charro, ya que este tipo de tipificación nueva estaba creada a partir de la psicología. Ya no solo era una tipificación del mexicano general, sino crear una tipificación que partiera de lo personal, dentro de un entorno social.

[...] era el peladito de ciudad, que se expresaba en un metadiscurso, con una verborrea que pretende decir mucho y no dice nada denotativamente...Su éxito fue definitivo porque la caricatura del sujeto que representó...era psicológica. A través de la parodia y apoyándose en otros cómicos que le antecedieron...buscó y encontró su personalidad cómica y su propio tipo. (Merlín,1995:30).

Ya no se trataba de representar una figura cómica conocida, sino encontrar la comicidad propia para darle identidad y originalidad al personaje. De ahí la importancia de este trabajo, rescatar lo que les diferenciaba de los demás en su vida cotidiana, para desarrollarlo en pro de la creación del personaje que representarían en escena.

Ellos encontraron su propio tipo, su personal forma de actuación, sus *lazzi* - patrones corporales o verbales interactivos usados en la actuación a la manera de la Comedia del Arte- que los diferenciaría a unos de otros, para representar al sujeto urbano aludido, con una actuación imitada, parodiada o recreada buscando la originalidad. (Merlín,1995:30).

La Segunda Guerra Mundial en los cuarenta provocó que aumentara el consumo de los productos norteamericanos, ya que era el único mercado abierto y accesible. Sin embargo, entre tanta influencia norteamericana, surgió la necesidad del mexicano de encontrar su propia esencia, lo que lo identificaba ante la situación mundial. Comienza entonces una búsqueda por reencontrarse a sí mismo, lo que repercute directamente en los personajes tipo y temas por abordar, en el espectáculo. En esta búsqueda de signos existe un cambio en el peladito urbano que se había venido presentando, llegando así al espectáculo mexicano el personaje de “el Pachuco”:

El “Pachuco” ... con su vestimenta variada, saco a cuadros muy holgado, camisa de colores, reloj de cadena y sombrero adornado con una pluma, con zapatos chatos y a veces bicolors que masticaba el inglés, pues su atuendo venía de los mexicanos de EUA, llamados “Cholos” ... ya nada que ver con el campo... La capital era su espacio, la radio, el cine, el box, la lucha libre, los toros, el cabaret, el café de chinos y la carpa, formaban su ambiente, generalmente nocturno, sin prescindir de los centros de prostitución. (Merlín,1995:35).



Imagen 6. Germán Valdez "Tin Tan". Ilustración de Pinterest

El cine representa una nueva era para la tipificación de los personajes ya en los años cincuenta. Los tipos de mujeres y de hombres recaen en la realidad urbana, precaria y desamparada:

Uno muy característico [...] fue el pobre tipo sin dinero que se enamora de una muchacha bonita sin fortuna a la que ayuda económicamente, valiéndose de estratagemas en las que la comicidad lleva una parte. Otro personaje femenino fue la muchacha también sin dinero, que tiene que cantar o bailar como rumbera o prostituirse para obtenerlo, para mantener a su hija enferma o mandarla a un buen colegio, o curar a su madre enferma. (Merlín,1995:31).

Ejemplos de ellas pueden ser: *Águila o sol* (1937), Dir. Arcady Boytler, *Ahí está el detalle* (1940), Dir. Juan Bustillo Oro, *México de mis recuerdos* (1943), Dir. Juan Bustillo Oro, *Nosotros los pobres* (1947), Dir. Ismael Rodríguez, *Una familia de tantas* (1948), Dir. Alejandro Galindo, *El rey del barrio* (1949), Gilberto Martínez Solares, entre otras.

Como ya vimos, La Carpa fue un espectáculo muy importante en México, pues dejó huella dentro de la historia del teatro mexicano como un tipo de representación que era creada por y para el pueblo. En su contenido se podía observar una variedad de números artísticos, como la danza y el canto, comedia (*sketches*) y música; a los cuales se podía acceder pagando un solo boleto de bajo costo. Sus ejecutantes eran maestros en cada una de estas expresiones artísticas, y se basaban mucho en la explotación de sus habilidades para ganarse el favoritismo del público. Utilizaba muy pocos recursos económicos para la

elaboración de su producción, pues mucho material de utilería y escenografía eran reciclados, y los vestuarios surgían de prendas que usaban en su cotidiano. Los temas que abordaban en su mayoría eran sobre la situación política que se vivía en aquel entonces, sin embargo, su toque cómico se provocaba por el recurso del albur y del doble sentido, además de su caracterización fársica en escena. De esta salieron figuras cómicas representativas, no solo del teatro y cine mexicano, sino de nuestra cultura misma. Estas características son las que me llevan a postular a La Carpa como un gran referente para abordar la cultura popular mexicana desde la profesionalización del intérprete dentro del teatro.

CAPÍTULO 2: LA FARSA Y LA COMEDIA DEL ARTE. LÍNEA DE TEORÍA PARA LA CREACIÓN DE PERSONAJE CARPERO.

Como ya se vio anteriormente, los carperos representaban en el escenario caracteres específicos pero comunes que se encontraban en las calles del México de aquella época. Estos caracteres muy particulares podríamos llamarlos personajes “tipo”, haciendo referencia al Siglo de Oro Español, como el *caballero*, *la dama*, *la sirvienta*, entre otros; de igual forma, en la carpa se encontraba *el chistoso*, *la vedette*, *el ranchero*, *el urbano peladito*, *el músico bohemio*. Muchos carperos crearon un personaje “tipo” que sería el mismo en todos los espectáculos que presentaban, donde simplemente las circunstancias cambiaban, y lo que le importaba al público era ver cómo este mismo personaje reaccionaba ante las diferentes situaciones que se le presentaban.

Un ejemplo muy conocido de ello fue Mario Moreno, mejor conocido como “Cantinflas”, a quien lo podíamos ver como el maestro, el barrendero, el cura, el policía, etc. -que, si bien su mayor auge fue en el cine, sus inicios fueron en la Carpa. Sin embargo, los carperos no solo se quedaban en la representación de un mexicano “tipo”, sino que también se desenvolvían en diferentes áreas como era el canto, el baile, acrobacia, malabares, trucos de magia, o tocar algún instrumento. Mucho de lo anterior podemos encontrarlo en los actores de la Comedia del Arte, aquellos cómicos que manejaban un personaje tipo en diferentes circunstancias, que realizaban actos circenses y musicales para apoyar sus presentaciones, utilizando un lenguaje coloquial y una destreza en la improvisación. Dicho lo cual, ahondaré en la teoría de la comedia a través de un tratamiento fársico, dentro de la Comedia del Arte, para compararlo con la creación de un personaje carpero, y así, llevar a cabo la creación de personaje de la “Tlacuacha” en la obra *Tambache de Cachivaches*”

2.1 La Farsa: el humor del mexicano

Comúnmente solemos calificar al mexicano de dos formas: como todo “un melodramático”, sinónimo de exagerado, dramático, pasional o sentimental, y como un “burlón” por excelencia, refiriéndonos a su lado cómico, su lado fársico, su lado

bufón. Cuando las cosas no andan bien, cuando ha sucedido algún accidente o catástrofe, el mexicano siempre halla la forma de cómo reírse o burlarse de la situación, y de esta forma sobrellevarla. El mexicano encuentra un cierto placer en ambas expresiones: un cierto regocijo al llorar y reírse de su dolor, el llanto, de risa o dolor, siempre viene acompañado de una carcajada, ésta, exhalación de alivio y de dolor.

Si a estas expresiones del ser del mexicano le asignáramos un género teatral, estaríamos hablando del melodrama y, de una comicidad ácida, la cual se asemejaría más a la Farsa como tratamiento de la comedia. Y, ¿por qué ponerle géneros al comportamiento del mexicano? Como lo dice Norma Román Calvo, los géneros teatrales “corresponden a diferentes estados emocionales del hombre en relación con la expresión anímica en su diario vivir [...] reflejan el estado anímico del hombre” (Román Calvo, 2007: 192). En mi opinión, y siguiendo esta línea, el melodrama y la farsa, son los estados emocionales y anímicos más presentes del mexicano, es decir, su forma de ver el mundo es de una manera melodramática y fársica. Si bien, ambas formas de ver el mundo son comunes en el mexicano, se pretende resaltar en este trabajo el estado anímico de la farsa cómica del mexicano en pro de generar la reflexión en su diario vivir.

Como se dijo anteriormente, el género de La Carpa era catalogado como una forma “muy baja” de hacer teatro, es decir, vulgar, no estéticamente adecuada acorde a los estándares del arte que provenía de Europa. Sin embargo, el catalogar este tipo de representaciones como algo “inferior” a otro género viene desde los primeros teóricos del teatro, con el mismo Aristóteles.

La comedia y la tragedia conforman los dos grandes géneros teatrales por excelencia, son catalogados como géneros mayores por muchos teóricos, y por mucho tiempo fueron el parámetro para describir los géneros que iban surgiendo. Mientras la tragedia abordaba temas relacionados con el destino y asuntos divinos, y contenía personajes de la realeza, la comedia, por el contrario, abordaba cuestiones más simples, como los vicios y los deseos más bajos de las personas, y

sus personajes eran los más parecidos a los del pueblo común. Aristóteles, el primer teórico en definir la tragedia y la comedia en su *Poética* (1947), habla de esta última diciendo lo siguiente:

[...] imitación de los peores, pero no ciertamente de toda la maldad, sino de lo risible, lo cual es una especie de lo feo. Pues lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado, sin dolor (Aristóteles, 1947 :46).

Aristóteles menciona tres palabras refiriéndose a un solo objeto, las cuales son: *peores*, *risible* y *feo*. La primera corresponde al estatus social, es decir, lo “peor” de una sociedad es lo pobre, lo ignorante, lo sucio. No importan que contextualicemos este punto al momento en el que fue creado, ya entonces y ahora, esas características las encontramos en los barrios bajos de cada país, en los pueblos, en los lugares marginados. La segunda va de la mano con la primera. Menciona Aristóteles en la cita que, lo risible viene del defecto, es decir, de lo que no es perfecto o que está muy lejos de serlo. Bien podría refutar esta idea argumentando que nada es perfecto en este mundo, sin embargo, hablando desde una cuestión también meramente social, lo que se encuentra cerca de la perfección es un estatus alto y delicado, en su momento era ser descendiente de un buen linaje y un comportamiento reservado e intachable, lo que actualmente se reduciría en contar con un buen capital y tener gustos refinados.

Prácticamente, cualquier cosa o persona que salga de estos estándares contiene un defecto, y por consecuencia, es objeto de risa, entendiéndose esto como una acción de desprestigiar algo. Y, finalmente, la tercera palabra, nuevamente la encontramos relacionada con un estándar social, esta vez, refiriéndose a la belleza. Si bien el canon de belleza cambia durante las épocas, lo “bonito” parece tener siempre algo en común.

Si hablamos de texturas, una lisa y suave es más agradable que una áspera y rugosa. Aristóteles lo ejemplifica con la máscara de la comedia. Un rostro podría ser un ejemplo de canon de belleza, cuando éste se encuentra en una expresión neutra. Sin embargo, cuando éste ríe, aparece una mueca en su rostro, una

contorsión que desfigura la cara, pero sin dolor, esto, entonces, representa un ejemplo de lo feo. Cuando uno ríe muestra un rostro feo a los demás.

Desde este punto de vista, la comedia pasa a tener un rango menor que su compañera la tragedia. La comedia “[...] es la elaboración del *retrato de los peores*, entendiéndose por *peor* lo feo, lo defectuoso, aquello que produce risa superficial sin afectar profundamente al espectador, sin producirle dolor” (Rina en Román Calvo, 2007: 77). Se dice que Aristófanes, dramaturgo de la época griega, fue el padre de la comedia, quien en sus obras escribía “una mezcla de ataques ingeniosos y satíricos a instituciones, costumbres y personalidades públicas del momento. La sátira social, la crítica personal, las bufonadas y la obscenidad eran las principales características de su obra.” (Rina en Román calvo: 2007: 77,78). Sin embargo, a través de los siglos la comedia fue reestructurándose de tal forma que estas características mencionadas se le atribuyeron a un tratamiento que se le daría a la comedia, es decir, de la farsa.

Rina también menciona una escaleta de la comedia, la cual es una propuesta por Alan Reynolds Thompson, y explica cada escalón.

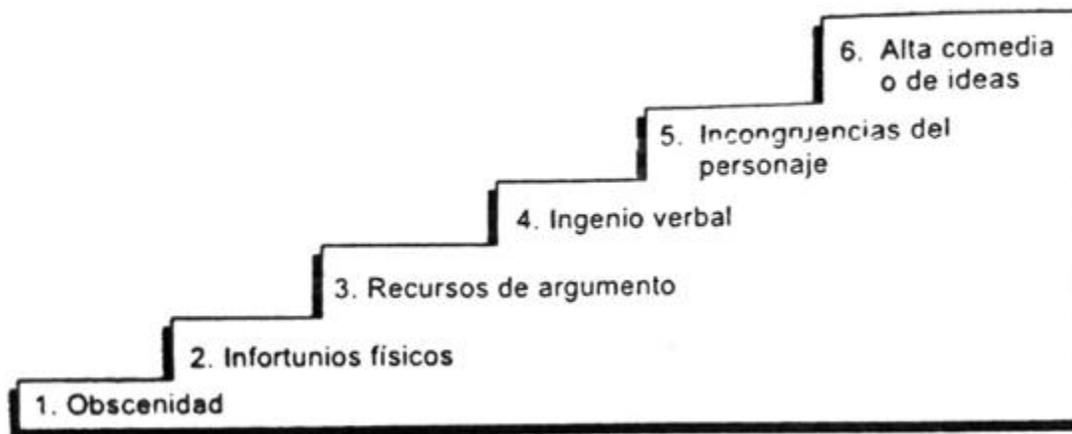


Imagen 7. Tabla que explica los niveles de la comicidad dentro de una obra, para poder clasificarla entre una farsa y una comedia. Tomado del texto *Los Géneros Dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

1) Pertenecen al grupo más bajo de la escala las obras con lenguaje y situaciones que pueden ser ofensivos al pudor. 2) La comedia bufonesca entra en esta categoría. Los pastelazos, el bote de pintura que cae sobre un descuidado, los accidentes gratuitos, etcétera, son característicos de este tipo de comedia.” (Román Calvo, 2003: 115-116).

Hasta estos dos primeros niveles puedo comprender que la farsa es, tal vez, la raíz de la comedia, sin embargo, se queda en lo bruto, en lo inmediato. Es en los siguientes niveles que la comicidad comienza a tener cierta complejidad, y tal vez, desde esa complejidad sea la razón por la que la comedia es catalogada de mejor rango que la farsa.

Si bien, desde los griegos, ha existido un rango de importancia dentro de los géneros teatrales por los temas que aborda y al tipo de público al que iba dirigido, es decir, entre la comedia y la tragedia, actualmente sigue existiendo dicho rango, aunque ya ahora sea bajo otros parámetros, la duración, por ejemplo. Así vemos cómo, sí la comedia que es catalogada de menor rango que la tragedia, la farsa es catalogada menor que la misma comedia. De cualquier forma, actualmente, el que sea considerada como subgénero o tratamiento sobre un género mayor, no le resta valor alguno, ya que su aplicación va de la mano con la intención que se le pretenda dar a una obra.

La farsa siempre ha sido por y para el pueblo, y como desde sus orígenes, no solo aborda situaciones de la vida cotidiana, sino que esa vida cotidiana es del estrato social donde siempre ha existido mayor gente, “entre todos los géneros medievales, religiosos o profanos, la farsa es el más resistente, el más popular...” (Spang, 2009:163) y el más actual.

Citábamos a Aristóteles en su *Poética*, cuando relacionaba las palabras *feo*, *peor* y *risible* con la comedia. Y en un mismo sentido, relacionábamos lo *risible* con el defecto, es decir, la imperfección. También mencionaba que podía refutar este argumento diciendo que nada en este mundo es perfecto; en este sentido, si lo cómico es fruto de la imperfección, entonces “entre hombres perfectos en un mundo perfecto no podría haber comicidad ni risa.” (Spang, 2009:141).

Podríamos decir, entonces, que el hombre es imperfecto, y que tiene la capacidad de reírse a causa de esa imperfección. Sin embargo, hay diferentes tipos de risas. Spang las cataloga como “risas no cómicas”, por ejemplo “la risa boba o la dolorosa, la sarcástica y la diabólica, la risa de inclusión y de exclusión... la risa de complicidad y la de superioridad o la de defensa y agresión.” (Spang, 2009:141).

Por lo anterior, surge la interrogante, ¿qué es la risa en sí?

La risa es un fenómeno psicosomático en el que están implicados simultáneamente los afectos, la razón y las sensaciones. Se considera fenómeno colectivo, es decir, la risa es una de las exteriorizaciones fehacientes de nuestra condición de ser social. La risa es una reacción del individuo frente al colectivo o viceversa y es revelador al observar [...] (Spang, 2009:141).

Como dice Spang en la cita anterior, somos capaces de reírnos porque vemos en el otro lo que está pasando en nosotros mismos. No podríamos darnos cuenta de nuestros errores si no lo observáramos en los otros. Ver nuestros sueños, deseos, vicios, metas, en fin, fracasar en el intento de alguien más en hacerlos realidad, nos provoca risa, que podría venir de una situación aparentemente ajena a nosotros, pero en realidad resulta de “la aptitud de autocrítica de los individuos, en la disposición del hombre de reírse de sus propias imperfecciones.” (Spang, 2009:142). La capacidad de identificarse en aquello que resulta risible ante tal distanciamiento es lo que llama Spang *sentido del humor*.

Si bien, hablamos de una capacidad humana, es en este *sentido del humor* que el mexicano es experto. Es capaz de reírse de sí mismo, sin embargo, le es mucho más placentero hacerlo a través del otro. En ambos casos existe esa identificación del yo, pero mientras que en el primero reconoce su imperfección, en lo segundo goza de burlarse del otro de la misma imperfección. El éxito de los espectáculos carperos se basaba mucho en ello: el público se reía del que estaba en el escenario.

Lo cómico es, finalmente, manifestación de una cosmovisión, de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, a saber, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre. (Spang, 2009:142).

El mexicano no es ajeno a esta forma de ver la vida. A lo largo de su historia le ha bombardeado de peripecias, en las cuales, los que tienen autoridad alguna son los responsables de estos episodios. Al mexicano no le ha quedado de otra más que ver por sí mismo, que levantarse por sí solo ante las adversidades. El reírse de sí mismo al verse cometiendo errores es la mejor cara que ha descubierto dentro de sus capacidades, como el niño huérfano de educación y con tutores negligentes. El mexicano, como sociedad y como individuo, es el comediante por excelencia de su propia realidad.

La comedia muestra las limitaciones del mundo y las debilidades del hombre y enseña que una forma muy elegante de resolverlas es aceptarlas con ánimo, riéndose y riéndose de ellas y de sí mismos. Ello significa que la función fundamental de la comedia es la crítica individual y social.” (Spang, 2009: 157).

Retomando a Aristóteles, comentábamos el hecho de relacionar la palabra *feo* con la risa, y con la comedia. Si lo cómico es efecto de lo defectuoso, entonces ¿no existe una estética en lo cómico? Spang se pregunta lo mismo y dice:

Cabe preguntarse si la imperfección y la falta de dignidad implican forzosamente falta de belleza [...] Evidentemente lo cómico descubre fallos y faltas de las figuras y las situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al caos, pero descubre también posibilidades de vuelta al cosmos. Lo cómico es un sereno reflejo de la condición humana: por un lado, de la nostálgica esperanza de perfección y por otro, del reconocimiento de las imperfecciones y limitaciones. Es sobre todo en este punto en el que se aproximan tangencialmente lo trágico y lo cómico. (Spang, 2009: 144).

El hombre no es perfecto, y nunca lo será; pero es en su intento de serlo que se da cuenta de sus tantas imperfecciones, las cuales pueden ser causa de risa, y sus fracasos, cómicos. Sí este efecto es a causa de la condición humana, y la estética o los cánones de belleza se basan en ésta, ¿por qué, entonces, lo cómico es feo? “No están reñidos lo cómico y la belleza, lo cómico puede ser expresión estética de las imperfecciones y de las aspiraciones a su superación.” (Spang, 2009: 144).

Si bien, todo ser humano es imperfecto, ¿por qué la comicidad es la “cosmovisión” que el mexicano tiene por excelencia? El mexicano, así como disfruta

llorar y exagerar sus emociones, también es capaz de reírse de sus defectos y gozar de sus fracasos. La comedia le permite sobrellevar su mundo imperfecto. El mexicano se la pasa buscando el pretexto para encontrar, dentro de sus limitaciones y condiciones sociales, un momento para mostrar su condición humana. Es el niño rebelde que busca excusas para ser y hacer lo que le han prohibido desde siempre, llorar y reír.

Sin embargo, este lado cómico del mexicano no se queda en la comedia, sino en la farsa –o visto de otra forma, no avanza hacia la comedia, sino se queda en un primer nivel, es decir, la farsa–. En la época griega existió un tipo de comedia llena de obscenidades, discursos sarcásticos y violencia, a la que denominaron *farsa megarense* -debido a que se originó en la ciudad de Mégara-. Dante del Castillo, quien escribió el apartado titulado “Presencia de la farsa” en el libro *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, menciona lo siguiente de sobre la farsa megarense:

La *farsa megarense* únicamente se proponía divertir al espectador mediante una comicidad exagerada, extravagante, que rayaba en el absurdo, en la que se ejercía el cinismo y la burla con acciones muy vivas y variadas, y las más celebradas travesuras se mezclaban con agresividad verbal y física, los comediógrafos atenienses criticaban a los gobernantes y a los personajes más eminentes de la sociedad griega, donde el público con sus risas desbordantes daba rienda suelta a los sentimientos de rechazo o antipatía que tenía por los personajes criticados... no sufrieron represión alguna (Del Castillo, 2007: 159).

Como podemos observar, la farsa surge como el primer acercamiento del teatro a la comedia. Sus recursos surgen de lo inmediato y de lo más banal, obteniendo así una comicidad ácida y burda, diferencia principal entre la farsa y la comedia. El desborde que existía en estas piezas fársicas, conformaban una sátira política bastante pesada. Que, si bien fue tolerada por bastante tiempo, llegó a cierto límite donde los gobernantes las prohibieron, modificando así la forma de la comicidad y dando lugar a la comedia. Sin embargo, a pesar de ser prohibida en muchos lugares, siempre encontró donde asentarse, y también, evolucionar. Todo pueblo tiene gobernantes a quién criticar y acciones por las cuales burlarse. Esta comicidad tan primaria era a la que accedían los pueblos, la clase más baja de una

sociedad. Por eso, se veían representados en escena vicios y los deseos carnales más bajos.

La fábula atelana...como más tarde en la *Commedia dell'arte*, se basaba en un núcleo fijo de personajes de repertorio, dotados de costumbres tradicionales...estaban caracterizados con máscaras grotescas que simbolizaban la avaricia, la glotonería y la extravagancia...este género de farsa se refería a la vida del pueblo bajo, eran muy atrevidas en el lenguaje y los temas que abordaban eran escatológicos... otros presentaban fiestas populares y algunas, más raramente, juegos de palabras, frecuentes aliteraciones y obscenidades (Del Castillo, 2007: 163).

Con este sentido del humor bastante directo y descriptivo, las palabras pronto fueron innecesarias en los escenarios, el personaje burlón pasó de ser un bufón parlanchín a un bufón mudo de palabras, pero bastante ágil corporalmente, así es como surge el *mimo*.

Por medio de la pantomima se imitaba, se hacían caricaturas de ciertos personajes, sobre todo públicos. Al principio se trató de una representación popular entre la danza y la farsa, en la que el bufón primero hacía reír a su tosco público imitando a los animales, el ruido de la lluvia o del trueno, y terminaba remedando a los hombres y mujeres en caricaturas, monólogos y diálogos. Poco a poco se popularizó esta pequeña modalidad de farsa que se representaba en las plazas ante un público popular que lo gozaba y aplaudía. (Del Castillo, 2007: 165).

La iglesia católica prohibía todo espectáculo con las características de la farsa, sin embargo, dentro de sus celebraciones, creó el carnaval, una fiesta de excesos y vicios, los cuales estaban permitidos dentro del periodo en que duraba el carnaval, el cual, curiosamente era justo antes de que comenzara la celebración más grande y respetada por la misma religión, la cuaresma –40 días de ayuno y restricciones ante los placeres de la carne, hasta la resurrección de Jesús—. Es decir, la iglesia vio la necesidad de dejar que las personas saciaran sus necesidades primarias antes de entrar a un periodo de abstinencia y restricciones. La iglesia comprendía que no podía restringir del todo estas representaciones, por más que estuviera en contra de ellas. El hecho de que el humano necesite fugar esas necesidades y deseos hace de la farsa, algo inherente al ser humano.

Eran fiestas (Los inocentes, de los tontos, de los bastones, entre otras) que ofrecían al pueblo la ocasión única de manifestarse en contra de la autoridad y burlarse de ella. (Del Castillo, 2007: 166).

Dentro de estas celebraciones permitidas por la iglesia, existían variedades de actos como los *juglares* “quienes mezclaban monólogos con acrobacias y bromas fáciles” (Del Castillo, 2007: 168), *alegorías profanas*, los *carmina* “un arte paródico y desacralizador donde el pueblo hacía burla de oraciones, letanías y salmos religiosos, que mezclaban con blasfemias, juramentos y obscenidades de lenguaje familiar” (Del Castillo, 2007: 168), los *juegos de escarnio* “manifestación de teatro juglaresco...se satirizaban las costumbres de la época, con asuntos obscenos y hasta sacrílegos” (Del Castillo, 2007: 168), las *soties* “Cada espectáculo comenzaba con un desfile de bufones, y a continuación se establecía un tribunal donde los *sots*, que representaban al pueblo, vestidos de locos, juzgaban a los poderosos, responsables de sus males, con un lenguaje en el que se jugaba ingeniosa y cómicamente con las palabras” (Del Castillo, 2007: 168), y las *farsas carnavalescas*, de los cuales también se encontraban los que no estaban permitidos.

A pesar de ciertas permisiones que se daba la iglesia con este tipo de representaciones y de sus intentos de erradicar el teatro “profano”, no fue suficiente para lograr que la farsa desapareciera totalmente. Todo lo contrario, las representaciones fueron siendo de mayor variedad y, con la llegada del renacimiento, dieron paso a una de las más nombradas y logradas farsas de todos los tiempos, y de la que fue base de toda obra fársica en su posteridad: *La Comedia dell'arte*. Un tipo de teatro popular basado en la improvisación de sus ejecutantes, haciendo mofa de cualquier tema.

Con ella aparece una organización nueva de actores especializados mediante un adiestramiento técnico, mímico, vocal y acrobático, y muchas veces con cierta preparación cultural, a diferencia de los de la Edad Media...los personajes siempre son los mismos (también los actores). Lo que varía es la situación, los malentendidos y la relación entre los personajes... se conservan algunos elementos de la comedia nueva: retrato de un vicio del personaje protagónico, que lo lleva a situaciones risibles, los caracteres y el amor como tema principal” (Rina et. al 2007: 90).

Así es como la *Comedia dell'arte* pasa a ser el agente revolucionario de la farsa. Con la llegada del género realista al teatro, tiene un periodo de ausencia, y regresa hasta principios del siglo XX con los géneros que surgen en respuesta al anterior mencionado.

En la primera mitad de esa centuria, el mundo contempló horrorizado matanzas y hechos violentos de dos guerras mundiales, crisis económicas, huelgas, hambrunas, desastres naturales y revoluciones que poco a poco fueron sensibilizando al público a aceptar la violencia y al absurdo, dos características primordiales que ya eran propias de la farsa, pero que en esta época se apreciaron mejor al convivir con ellas... La farsa fue uno de los primeros géneros que explotó este medio con bastante éxito." (Del Castillo, 2007: 179).

Hubo entonces un resurgimiento de la farsa a principios de este siglo, sin embargo, aunque seguía siendo farsa, ya no era contemplada como tal, sino que fungió como una de las bases para crear otro tipo de género, el Teatro del absurdo. También, es en este siglo que existieron inventos que revolucionaron los espectáculos. El cine fue uno de ellos, y no estuvo exento de la farsa.

La farsa encontró un nuevo medio de expresión en el cine mudo (Charles Chaplin, Max Linder, Buster Keaton y los hermanos Marx); la gente reía y gozaba con los peligros y las situaciones crueles, violentas y absurdas que los personajes tenían que afrontar. La audiencia reía espontáneamente, gozaba con situaciones crueles que constantemente ningún individuo de atrevería a cometer... Los dramaturgos del teatro del absurdo, dieron rienda suelta a su inconformidad por la situación que vivía el mundo y pusieron de manifiesto la fragilidad del ser humano ante situaciones que estaban fuera de su alcance y comprensión. (Del Castillo, 2007: 182-183).





Imagen 8. Charles Chaplin y los Hermanos Marx. Ilustraciones de Pinterest

Fue en este periodo que la farsa tuvo un auge muy importante en México, los espectáculos que se daban a principios del siglo XX dieron lugar a un movimiento importante en el Teatro mexicano, titulado Teatro de Carpa y de Revista:

los *carperos* agradaron primeramente a un público populachero... y luego fueron conquistando el gusto de otras clases sociales, se reflejaba la marginación de una sociedad depauperada que humorísticamente se rebelaba contra los acaparadores de la escasa riqueza, contra los malos gobernantes y contra las injusticias que ambos grupos cometían en perjuicio del pueblo; esto sucedía mediante *sketches*, farsas satíricas que era como los *canovacci* de la *Commedia dell'arte*... *No podemos olvidar que los actores eran especialistas en decir albures, chistes y morcillas espontáneamente, cuando el diálogo se prestaba para ellos...* De las carpas surgieron cómicos muy famosos, como Mario Moreno, *Cantinflas*, Manuel Medel, Jesús Martínez, Palillo y Germán Valdez, *Tin Tan*." (Del Castillo, 2007: 181-182).

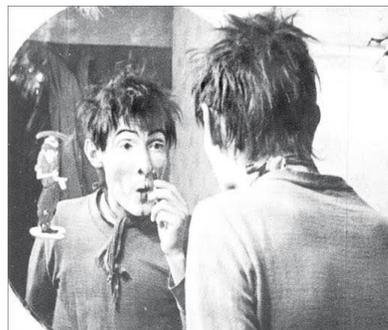


Imagen 9. Mario Moreno "Cantinflas", Jesús Martínez "Palillo" y Manuel Medel. Ilustraciones de Pinterest

La farsa continúa en la actualidad, como elemento de las representaciones teatrales contemporáneas. Sus características han sido fuente de inspiración para hacedores del gremio: en teatro, cine y televisión. Se pueden mencionar varios programas o series de televisión que utilizan la farsa como un medio más accesible para llegar al espectador popular, sin embargo, aunque la mayoría son abordadas con comedias, muchas otras lo hacen desde el melodrama, el cual, es otro género del teatro con el que mexicano se siente también identificado. Evaluemos lo recién dicho a continuación...

2.1.1 Melodrama vs Farsa: las dos caras del mexicano.

En el melodrama, el espectador experimenta un sentimiento de compasión por el protagonista y este efecto le genera identificación con el otro, por el que está en escena o en la pantalla. Al presenciar el dolor o emoción del héroe y/o del villano, el espectador logra empatizar con éstos, y esa compasión hacia ellos, se convierte en autocompasión. Bueno, lo mismo pasa con lo cómico. Cuando el espectador ve en escena que los personajes se burlan y accionan de una forma que para él sería algo vergonzoso de realizar, se empata, es decir, el espectador se mofa de que aquello que se está mofando el personaje, y lo hace a través de éste. Podría decir, que es esta la razón por la que el melodrama y la comedia se identifican con la forma de ver la vida del mexicano, -en realidad, este trabajo presenta la farsa como tratamiento de la comedia, como recurso que revela el carácter del mexicano-. El mexicano no se atreve a expresarse como realmente lo siente, y goza hacerlo a través del otro; y no solamente expresarse, sino también quejarse. El mexicano que es restringido por la sociedad es también el que restringe al otro. Ese tipo de expresiones libres del ser humano, del ser mexicano, solamente son permitidos en el escenario o a través de una pantalla.

Tanto en el melodrama como en la farsa, la violencia es disfrutable para el espectador mexicano. Mientras que en el primero el goce va desde el temor y el deseo oculto de producirle dolor a alguien, en la segunda, el espectador goza ver que la violencia ejercida en el otro es más una causa de risa que de llanto. A todo

esto, podríamos vincularlo con la catarsis, es decir, la descarga, el goce, el alivio de nuestro ser más profundo.

En la farsa [...] amparados por una penumbra deliciosa y sentados en medio de una cálida seguridad, disfrutamos del privilegio de sentirnos en absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos [...] hasta su máxima expresión, y todo ello sin hacernos cargo de la responsabilidad y sin sentirnos culpables. (Bentley, 1992: 214).

Pero si este goce también lo sentimos en el melodrama, ¿qué diferencia habría entre ambas catarsis? ¿cuál es el efecto de cada una de ellas para el espectador mexicano?

Gilbert Murray ha sugerido que la idea de catarsis puede aplicarse con mayor facilidad a la comedia que a la tragedia [...] parte de nuestra violencia física... puede ser disipada por medio de la risa...la risa produce efectos benéficos y nos hace bien a manera de *descarga* emocional. [...] La comedia ...no debe...ser perjudicada por ninguna clase de fastidiosa moderación o de producentes consideraciones sobre el mañana.” (Bentley, 1992: 209).

Considero que, debido a las características del mexicano, la catarsis producida por efecto de la risa es más accesible para todo tipo de público, que la catarsis producida por el melodrama, ya que un espectáculo cómico sería un género consumido por más personas. Si bien, la catarsis en el melodrama surge de la purificación de nuestras emociones, la catarsis de la risa, de la farsa, surge de nuestros deseos más banales, es decir, va en contra de todo lo moralmente permitido: honor, lealtad, respeto a la autoridad, respeto al otro, recato, es mucho más transgresora. Curiosamente “el ultraje al respeto familiar forma una parte esencial de la farsa.” (Bentley, 1992: 212) ¿qué mejor forma que comenzar riéndonos por nuestro círculo más cercano? Para ello, se necesita que lo veamos en un contexto ajeno a nosotros, que le suceda a alguien más para poder empatarnos con ello, es decir, se necesita el *sentido del humor*.

Su finalidad (sentido del humor) estriba en gratificar algunos de los deseos abolidos. Pero lo que ha sido reprimido, reprimido está. Se halla más allá de nuestro alcance, y nuestras ansiedades y sentimientos de culpa se deben a ello. Ahora bien, hay recursos que nos permiten eludir la ansiedad y la culpa, y el más común, el menos artificial de todos, es el sentido del humor [...] un chiste aplaca nuestros temores, aminoran nuestras resistencias [...] Antes de que

nuestra ansiedad o nuestro sentimiento de culpa hayan tenido tiempo de entrar en acción, el placer vedado ha sido experimentado. (Bentley, 1992: 215).

Sin embargo, no todos tenemos sentido del humor. Bentley comenta que para que exista humor se necesita haber experimentado, haber vivido derrotas, sufrimiento, frustraciones, desilusiones. La inocencia es el contrapunto. Los niños no tienen sentido del humor porque aún son inocentes de estas experiencias de vida. Es cuando éstos vayan creciendo que el humor se irá desarrollando.

Los chicos desarrollan un sentido del humor a medida que abandonan su inocencia original. Les basta con oír [...] derrota, frustraciones, desilusiones [...] Los hombres y las mujeres lo necesitan, debido a que han reprimido muchos de sus deseos más fuertes [...] Con la *experiencia* llegan la división y la dualidad [...] sin las cuales no hay humor, ni ingenio, ni farsa, como tampoco comedia. (Bentley, 1992: 215).

Sin embargo, si un niño no tiene sentido del humor porque sus reacciones son honestas, son puras, me cuestiono lo siguiente: si algo no es agradable para el niño, entonces este se enojará o llorará. Pero ¿qué pasa cuando un niño ríe al ver que alguien se cae, o que alguien recibe un golpe leve en la cabeza, o se traba al decir algo. Si el niño cayera en ese momento, lloraría. Pero al ver que el otro cae, ríe. ¿Será entonces que no tiene sentido del humor? Yo diría, más bien, que es justamente lo que el adulto desea, poder experimentar esas fuentes infantiles del placer. Y que, precisamente porque son infantiles, no son permitidas en un adulto. La experiencia, como la cataloga Bentley, solo le brindaría más herramientas para seguir haciendo lo mismo.

por medio del chiste, descubrimos fuentes infantiles de placer [...] hallando la satisfacción más intensa en las cosas más insignificantes, el éxtasis más sublime en los pensamientos más bajos. (Bentley, 1992: 215).

Otra forma efectiva para llevar a cabo la catarsis en la farsa es a través del chiste. “Para Freud, los chistes son esencialmente catárticos: un alivio, no un estimulante.” (Bentley, 1992: 213) Pero no solamente es buscar el alivio de uno mismo, sino también buscar la complicidad de lo que me río con el otro. Por un lado, el chiste hace reír al espectador por la intención que este contenga, es decir:

la trama de un chiste puede ser explicada, pero la explicación no es graciosa. El contenido intelectual no es lo más importante. Lo esencial es la experiencia que solemos llamar “captar” el chiste o descubrir la intención...abre una compuerta en algún lado y permite un súbito brote o derrame de placer. (Bentley, 1992: 214).

Por otro lado, el chiste, visto desde la persona que lo dice, en este caso, del actor, contiene una gran debilidad del ser humano, oculta una necesidad de aceptación por parte del que escucha.

los comediantes... a menudo son hombres que sienten una necesidad de aplauso y de estimaciones que muchas veces excede aun a la de otra clase de actores [...] Solo el chiste consigue provocar en el público una reacción [...] inconfundible y entusiasta: la risa. El actor trágico no logra [...] una indicación que, como la risa, le haga saber que su actuación ha sido buena [...] la risa del oyente resulta particularmente atractiva para quien siente necesidad de una respuesta del público a cada minuto o dos. (Bentley, 1992: 216).

En este sentido, el mexicano es un comediante por excelencia, no solamente le sirve su gran sentido del humor para captar chistes y reírse de sí mismo a través del otro, sino que, también, a través del chiste, busca alguna aceptación o estimación del otro, es decir, es el mismo niño que busca afecto y ser aceptado entre sus compañeros.

Si bien existen varios tipos de chistes y de humor, por alguna razón existe una preferencia de la clase popular por que éstos sean a niveles muy altos, no basta con solo hacer reír, “lo que precisamos es un alimento más potente. Queremos sátira. Queremos obscenidades. Queremos agredir y desnudar.” (Bentley, 1992: 223) Se ha visto que entre más bajo sea la clase social que presencia un espectáculo cómico, buscan más violencia, más agresión, más albur, más de todo. Tal vez sea que entre más opresión vivan, más alivio busquen, entre menos educación –intelectual y emocional– tengan, más acciones burdas consuman. la alegría siempre nace de la amargura [...]” (Bentley, 1992: 221).

He ahí la diferencia entre la comedia y la farsa en los espectáculos populares. Sin embargo:

La farsa puede parecer simple por su aceptación de las apariencias cotidianas y de las interpretaciones también cotidianas de esas apariencias [...] hacer uso

del marco ordinario y limitado de la vida diaria y de los hombres ordinarios y desaliñados [...] la farsa es simple de estas dos maneras a la vez, por lo cual deja en absoluto de ser simple. La farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana. La contraposición de unas y otras constituye la esencia misma de este arte, es decir, la dialéctica de la farsa. (Bentley, 1992: 224).

De lo que más anhela uno hasta lo más irrelevante de la vida cotidiana, es el parámetro en que viaja la farsa. Mientras que la comedia procura cuidar las apariencias, las mantiene y así se desenmascara un personaje, en la farsa, dice Bentley “el desenmascaramiento no cesa en ningún instante, la acción favorita del bufo es hacer trizas las apariencias, y su efecto favorito es la conmoción que su acto provoca entre el público.” (Bentley, 1992: 225).

Y es que ver que alguien realiza algo que se ha prohibido y que no recibe ninguna censura, sino, todo lo contrario, reciba risas aplausos, es verdaderamente causa de conmoción. Y no es que el personaje esté buscando dar risa con lo hace, en realidad, así como existe la comicidad tiene que existir una seriedad de igual magnitud. El acto que provoca risa es referente a algo que está fuera de lo permitido y, por lo tanto, es algo serio. Así como también, el hecho de que los personajes actúen de manera seria, es decir, no es que estén buscando ser payasos, sino están actuando conforme a sus vicios o como causa de sus defectos, es precisamente la veracidad de estos actos –los cuales finalmente son fallidos– lo que produce la risa.

Si detrás de la jocosidad de la farsa se encuentra latente una cierta gravedad, también es verdad que detrás de su gravedad se oculta una gran jocosidad. La farsa, por cierto, puede presentar una apariencia grave. [...] El actor novicio ...trata de actuar de manera jocosa. El actor avezado sabe que debe actuar con gravedad, confiando en que el autor haya puesto la comicidad debida en la acción y en los diálogos.” (Bentley, 1992: 224).

Aunque se trata de hacer reír al espectador, no es posible mantener todo el tiempo ese estado de ánimo, ya que sería bastante cansado tanto para el ejecutante como para su espectador. Así como no hay tristeza sin alegría, no hay alegría sin seriedad. Es decir, una vez que el público ha reído de algo, se le tiene que preparar para que vuelva a reír, no se trata de cansar a éste teniéndolo risa tras risa, sino de que disfrute plenamente el acto.

cualquier farsa...tiene que hacer reír a su público un número considerable de veces [...] Pero muy poca risa es mejor que demasiada [...] Los espectadores son como chicos y no tienen idea de lo que quiere... la hilaridad no puede ser regular ni sostenida... depende de nuestros muy limitados sistemas respiratorio y fónico, para no mencionar nuestra constitución psíquica.” (Bentley, 1992: 218).

Aparte del contenido de la farsa, se ha escuchado que mantener un ritmo rápido en la escena favorece la comicidad de esta, Bentley menciona que “lo que se procura es acelerar los movimientos humanos a fin de que resulten algo menos que humanos...esta era una de las formas en que la conducta humana podía llegar a ser cómica, al asemejarse a la de un mecanismo [...] lograba que los actos parecieran abstractos y automáticos[...] la situación más extrema por excelencia para los seres humanos –aparte de la muerte– es aquella en que nuestra cordura desaparece” (Bentley, 1992: 229) Y es precisamente esto lo que toca la farsa, por ejemplo, cuando alguien hace algo que no se concibe lo hiciera, escuchamos la frase “¿estás loco?” como resultado de esa conmoción de la que hablábamos. La única forma de entender que alguien ha hecho algo indebido –socialmente e humanamente concebido– es que esté fuera de sí.

2.2 La Comedia dell' arte

Para comprender el impacto que tuvo este tipo de representación teatral, no solo para la farsa, sino para todo tipo de teatro –y en favor al presente trabajo, específicamente en el formato de Teatro de Carpa–, pasaremos a ver sus características detalladamente y trataré de compararlas con las formas de hacer teatro de los carperos. Para lo cual, citaré el apartado de la *Comedia dell' arte*, dentro del libro de Kurt Spang.

Como vimos anteriormente, los espectáculos de La Carpa se basaban en la variedad, es decir, en representar varios números que comprendían baile, canto, sketches, malabarismo, acrobacias y demás. Aunque sí existieron guiones para sus representaciones, en realidad funcionaban más como una línea de acción en la cual los carperos se guiaban para realizar sus actos, pues era la improvisación la que marcaba el éxito del show. Si bien la improvisación es uno de los aspectos más relevantes de la *Comedia dell' arte*, ésta tenía un camino a seguir, una estructura

general que le daba la pauta a los actores a ponerlos en situación. Muchos carperos crean un personaje fijo, es decir, un personaje que utilizarían siempre que realizarían un show, y lo desarrollaban en diferentes circunstancias lo cual era del interés y diversión del espectador. Siguiendo esta línea de acción, la podemos comparar perfectamente con la forma de la *Comedia dell'arte*: la creación de personajes de la *Comedia dell'arte*, era tan profesional que no importaba cuál fuera la situación que se le pusiere a los actores, estos *scenari* –como se les conocía– tenían la habilidad de mantener su personaje en cualquier situación. Kurt Spang menciona la improvisación como base de su representación y forma de desarrollar su tema en el escenario, además de la utilización de máscaras como recursos cómicos y bufonescos.

no existe más que un croquis de la acción, los *scenari*, y los actores improvisan los diálogos correspondientes...cada actor dispone de un repertorio de réplicas apropiadas a su papel que puede variar levemente en cada función: dispone además de un conjunto de recursos extraverbales, mímica, malabarismo, gestos, chistes...las máscaras aumentaban la previsibilidad de los rasgos de carácter, las actitudes y comportamientos. Son figuras que el público identifica inmediatamente...Es difícil establecer el límite exacto entre improvisación y la preparación en la *commedia dell'arte*... teatro premeditado.” (Spang, 2009: 184).

En cuanto a la forma del espectáculo, las variedades de La Carpa se asemejan mucho a los cuadros que presentaba la *Comedia dell'arte*. Ambos espectáculos presentaban números independientes entre sí, y que, a través de diferentes disciplinas –como la danza, música, sketches, actuación, entre otras– divertían al público, abordaban temas de forma fársica y humorística. Spang habla de del formato de la *Comedia dell'arte*:

Se subdivide en tres actos y estos en escenas...La trama de la comedia suele ser sencilla y reiterativa, el desarrollo que apenas merece el nombre de intriga es más bien una acumulación de situaciones ininterrumpida o entremezclada por elementos no verbales con el denominador común de divertir al público y producir hilaridad. Estos interludios se presentan en forma de bailes, canciones, prestidigitación, acrobacia, malabarismo, hasta apaleamientos. (Spang, 2009:184).

En este sentido, debido a la alta demanda de trabajo físico y una claridad en la interpretación de cada persona al accionar en cada situación, se habla entonces de una profesionalización de este quehacer, lo cual, no solo sorprende porque exista una especialización en un quehacer catalogado como lo más bajo de las profesiones, sino que esta condición hubiera surgido de un tipo de representación teatral con un estatus bajo. Como lo vimos en el primer capítulo, durante la crisis del 29 y el auge de la carpa, cine y radio, los carperos se vieron en una necesidad de especializarse y ser maestros en la ejecución de sus habilidades, pues alta demanda de artistas se los exigía si es que querían conseguir un buen ingreso. A pesar de que la Carpa y la Revista eran catalogadas como espectáculos vulgares, en la década de los treinta tuvieron tal auge que no solo el público popular asistía a los espectáculos, sino también gente de la clase media y media alta. Spang habla de la profesionalización de los actores de la *Comedia dell'arte*, lo cual puede justificar perfectamente la de los Carperos.

Es un teatro de figuras, de tipos...con la *commedia dell'arte* nacen las compañías fijas de actores y también de actrices... es un teatro de actor, por tanto, un teatro en el que tiene más peso la teatralidad que la textualidad; es un teatro de relativa improvisación con tipos fijos en parte llevando mascarar [...] inaugura la profesionalización del gremio de los actores. (Spang, 2009:184).

En cuanto al contenido de la comedia, Spang menciona que el amor era el tema por excelencia:

Los enamorados no pueden faltar...la historia iba de amores...*Castigat riendo mores*, es decir, castiga ridiculizando las costumbres. Se ha discutido largamente el tema; unos opinan que la única función de la *commedia* es hacer reír y divertir al público; otros, sin embargo, sostienen que, además del entretenimiento, persigue un fin didáctico, aunque de forma encubierta. La ridiculización y la caricatura de los vicios, la burla [...] revelan indudablemente una actitud crítica y una postura ética." (Spang, 2009: 188).

Sin embargo, la crítica social y política estaba presente en cada espectáculo. Por el contrario, era la sátira política y social el tema principal en la Carpa, y la representaban a través de relaciones amorosas, familiares y/o de amistades.

Una vez de haber explicado la Farsa, y de haber comparado su abordaje bajo la comedia y bajo el melodrama, es propósito del presente trabajo proponer, como medio de abordaje de la cultura popular mexicana a la comedia con un tratamiento fársico. Pues como bien comenté anteriormente, el lado “optimista” -por decirlo de alguna manera- que llega a presentar un mexicano ante situaciones adversas y/o durante su vida cotidiana, es expresada desde la burla, la exageración, el sarcasmo y el doble sentido. Concluyo que el mexicano le divierte ver sufrir al otro porque se ve reflejado a sí mismo en aquel, y es una forma de sublimar su propio dolor, disgusto, molestia, y desasosiego. En este sentido, reflexiono que la risa le permite llevar a cabo una catarsis, que si bien, la puede tener mediante las lágrimas, el mexicano prefiere la primera, pues la segunda le puede llevar a un grado de vulnerabilidad ante los ojos de los demás. Ejemplo claro de esto fue, por su puesto, La Carpa.

Por otro lado, podemos observar que la Comedia dell ´arte contiene elementos teatrales que sustentan el tipo de ejecución escénica que llevaban a cabo los carperos, como lo fue la caracterización de un personaje *tipo*, es decir, darle vida a un personaje dentro de un contexto particular y con características típicas de una cultura. También, la profesionalización de la ejecución de dos o varias habilidades artísticas, por ejemplo, malabares, acrobacias, canto, improvisaciones, etc. Ambos abordan la comedia desde un tono fársico, ambos fueron representantes de una cultura durante una época específica, y ambos han marcado la pauta para ejecuciones teatrales enfocadas a la gente del pueblo.

CAPÍTULO 3: PROCESO DE CREACIÓN DE PERSONAJE DE LA TLACUACHA Y MONTAJE DE LA PUESTA EN ESCENA *TAMBACHE DE CACHIVACHES*.

Una vez ya explicadas las características y el formato del Teatro de Carpa al igual que el de la *Comedia dell'arte*, compartiré el proceso de cómo toda la información fue aplicada en la puesta en escena *Tambache de Cachivaches*, y en la creación de personaje *La Tlacuacha*, y de los números que compone todo el montaje.

3.1 *Tambache de Cachivaches*

Para comenzar, para efectos de este trabajo le pedí al profesor Humberto Florencia Zaldívar escribir una obra con las características del Teatro de Carpa, es decir, que fuera una comedia con tratamiento fársico, escrito en cuadros o números independientes entre sí, que incluyera diferentes disciplinas como música, títeres, entre otras; y que los personajes representarían al pueblo del México actual, con crítica social contemporánea. Fue así como nació *Tambache de Cachivaches*.

3.1.1 Anécdota de la obra, Género y Tono.

La obra presenta a *La Tlacuacha* y *El Tlachicotol*, dos artistas callejeros que van de plaza en plaza presentado espectáculos de entretenimiento para ganarse la vida, sin embargo, siempre terminan siendo perseguidos por la policía por abordar temas de crítica política y social.

La obra es una comedia abordada desde un tono fársico. Es comedia porque los personajes representan un vicio de carácter al mismo tiempo que representan valores -como la justicia, la injusticia, la maldad, entre otros-, y con base en ello van desarrollando su trayectoria a través de cuadros independientes, los cuales son los números del propio espectáculo que los personajes están dando dentro de la ficción, y por medio de los cuales cuestionan y reflexionan sobre los temas que abordan. Aunque terminan siendo perseguidos por la justicia tal y como comienza la obra, los personajes evolucionan a través de la reflexión. Es a partir de los vicios de los personajes que se desarrolla la obra y de los cuales se genera el conflicto -lograr completar un espectáculo sin que terminen siendo perseguidos por la policía-. Y,

finalmente, el tono fársico es el propósito del presente trabajo, como tratamiento para abordar la cultura popular mexicana.

3.1.2 Personajes: La Tlacuacha y El Tlachicotol

La Tlacuacha es una joven con un carácter muy explosivo, su vida en la calle la ha llevado a ser muy lista, aprendió a cuidarse y defenderse de las circunstancias adversas; siempre expresa lo que se piensa, no se queda callada, es muy directa pero también sabe manejar el sarcasmo. Con su compañero El Tlachicotol es manipuladora, hace berrinches cuando no obtiene lo que quiere y es muy juguetona con el público.

El Tlachicotol es un joven trabajador, de carácter tranquilo y serio. Su forma de ver la vida es desde la resignación, ya que, aunque le molestan las injusticias, cree que no hay nada que hacer al respecto para evitarlas o cambiarlas. Con su compañera Tlacuacha es muy paciente y cariñoso, la ha acompañado desde que eran más chicos y siempre anda cuidado de ella, protegiéndola de los problemas que ella misma ocasiona. Está enamorado de la Tlacuacha, y aunque no es correspondido como él desearía, se mantiene fiel al lado de ella, porque es la única compañía que tiene para enfrentar su cruda realidad.

La Tlacuacha y el Tlachicotol son personajes *tipo* de la cultura mexicana contemporánea. Representa cada uno un *tipo* de jóvenes del siglo XXI de clase media baja, que no cuentan con un apoyo económico familiar y tienen que verse en la necesidad de generar ingresos por su cuenta, la joven que siente la necesidad de gritar las injusticias que vive y presencia en su día a día, y que, como mujer, tiene que ser ruda para defenderse de los demás, pero que también utiliza sus encantos a su favor. Y por el otro lado, el joven trabajador en busca de una estabilidad económica y emocional, tratando de sanar sus traumas infantiles en medio de una sociedad narcisista.

3.1.3 Estructura de la obra

Se rescatará el formato del Teatro de Carpa -una variedad de espectáculos cómicos para el público popular-, adaptándolo en nuestro contexto actual, por lo que el presente trabajo propone presentar *Tambache de Cachivaches* en espacios aire libre. Los espectáculos de este tipo tienen actualmente la necesidad de ser cortos de duración, debido a la vida actual que lleva un mexicano promedio; y ya que la obra se divide en cinco cuadros más un final, me vi en la necesidad de elegir únicamente dos cuadros de la obra, y añadirles unos intermedios para obtener un espectáculo lúdico completo de corta duración. Así fue como se logró la siguiente estructura, con base en lo descrito en el capítulo uno cuando mencioné *las tiras*.

1. Número musical de bienvenida.
2. Primer Cuadro de *Tambache de Cachivaches*
3. Número Circense
4. Continuación del Primer Cuadro
5. Intermedio de *Clown*
6. Segundo Cuadro de *Tambache de Cachivaches*
7. Canto
8. Final de *Tambache de Cachivaches*
9. Número Musical final.

Nota: Se preñde intercalar los cuadros de la obra en presentaciones posteriores para abordar los demás cuadros y tener variedad en el espectáculo.

3.2 Proceso de Montaje y Estructura de la Puesta en Escena *Tambache de Cachivaches*

Para llevar a cabo los números que componen la puesta en escena, se requirió de entrenamientos específicos y rigurosos en cada una de las disciplinas -baile, canto, malabares, acrobacia, entre otras-, así como existió para los artistas carperos y los de la *Comedia dell 'arte*. Los entrenamientos fueron por personas especialistas en cada área: Karina Michelle Cruz Alanís (actriz de teatro musical, bailarina y coreógrafa de danza regional mexicana), Alejandro Juárez Hernández (actor, acróbata, malabarista y payaso), Nano Lara La La (Clown mexicano, miembro de *La bufón S.O.S ial*), Blanca Lilia Hernández Reyes (Docente y Actriz de Teatro),

Néstor Uriel Zepeda Puebla (actor y director) y de Adalberto Téllez Gutiérrez (Docente, Actor y Director de Teatro). A continuación, lo desgloso por disciplinas.

a) Número Musical de bienvenida y final.

Baile y canto son las disciplinas para abordar en este número.

Se solicitó el acompañamiento de la actriz Karina Michelle, egresada de la Licenciatura en Artes Teatrales, especialista en danza regional mexicana y en canto. El proceso respecto a las coreografías del inicio y del final de la obra se llevó a cabo en un total de 4 sesiones de 2 horas durante las cuales se realizó el montaje de las coreografías.

En la primera sesión hablamos sobre los caracteres de los personajes y realizamos una exploración del cómo éstos bailarían. A partir de ahí comenzamos a dividir las estrofas de la canción de inicio acorde al carácter de los personajes. Finalmente comenzamos a trazar juntando las ideas de los tres: Alejandro Juárez Hernández (mi compañero en escena) la coreógrafa y yo. Como desde un inicio practicamos en el espacio donde se presentaría la obra, pudimos dimensionar bien las medidas en las que se podían realizar los movimientos. Aquel día se terminó de montar la mitad de la canción de entrada.



Imagen 10. Proceso de montaje de la coreografía *Tambache de Cachivaches- Obertura*, donde se puede observar el espacio en el que se llevaría a cabo la puesta en escena. Foto: Karina Michelle.

El segundo día de montaje se realizó una semana después de la primera sesión. Comenzamos con un calentamiento y partimos a repasar lo que se había montado anteriormente. Para este momento, durante la semana de ensayos en la obra se concluyó que las coreografías del inicio y del final serían interpretadas no desde el carácter de los personajes, sino por los actores. Por lo que tuvimos que hacer algunos ajustes en los movimientos e intenciones de lo ya montado. Era justo en la segunda parte de la canción de la entrada, la cual faltaba por montar, en donde se presentaban los personajes. Fue ahí donde se comenzó a trazar, ya con caracterización de los personajes, el final de la coreografía. Al término del día, mi compañero Alejandro y yo nos dimos cuenta de que, aunque la coreografía no se nos complicaba, la parte del canto, que aún no habíamos incorporado, iba a ser la parte más difícil, pues los diseños de movimiento que se habían trazado requerían de saltos y trotes. La coreógrafa nos recomendó realizar algunos ejercicios para ganar condición -como saltar la cuerda por 5 min diarios, salir a correr, o ir cantando cuando fuéramos caminando algún lado-, y lograr una óptima capacidad de oxigenación para cantar.

Durante la tercera sesión se realizó una corrida completa de la coreografía de apertura. Habíamos ganado en condición y, si bien aún no lográbamos la oxigenación óptima para cantar, ya era más entendible lo que cantábamos. Nuestra coreógrafa continuó con el montaje del final. Le explicamos cuáles eran nuestras últimas posiciones en escena para que ella comenzara a trazarla desde esos puntos. Nuevamente el montaje fue rápido, pues ya teníamos claras las intenciones de nosotros como actores para despedirnos del público. Desafortunadamente el tiempo no nos alcanzó para terminar de montar dicha coreografía.



Imagen 11. Montaje coreográfico de la canción *Tambache de Cachivaches- Coda*. Foto: Karina Michelle.

En la cuarta sesión se terminó de montar la coreografía del final. Como ya habíamos planteado ciertas situaciones que pudieran suceder en la sesión pasada, fue muy práctico para la coreografía llegar a trazarlas. El tiempo rindió bastante bien, tanto que nos permitió no solo darle un repaso completo a la canción final, sino que pudieron verse la de la bienvenida y despedida juntas. La coreografía reiteró algunas formas para realizar ciertos pasos de tal manera que mantuviéramos la oxigenación. Ese día terminamos muy sudados pero emocionados de que finalizara el montaje, quedaba practicar y practicar para ganar en condición y proyección de la voz.

b) Primer Cuadro de Tambache de Cachivaches

Si bien ya se le había solicitado al dramaturgo escribir sobre dos personajes cómicos que representaran un *tipo* de la cultura mexicana contemporánea, no sabíamos exactamente cuáles iban a ser estos. Así que, una vez llegado el texto, comenzamos con las lecturas para realizar el análisis de los personajes.

Como ya se mencionó, la anécdota versa sobre dos artistas callejeros, jóvenes, que tienen habilidades para ejecutar malabares y acrobacias, saben utilizar títeres, máscaras y cantar. Se trata de una pareja que delata una relación entre amistosa y amorosa, pues, es Tlachicotol quien está enamorado de la Tlacuacha, pero no es correspondido como él quisiera. Y mientras El Tlachichol es un joven trabajador, centrado y honesto; La Tlacuacha es una joven inquieta, con un carácter explosivo, que detesta las

injusticias de la vida, y repara en lo que hace o dice cuando está exaltada. Fueron primordialmente estos aspectos que nos fueron guiando para comenzar la construcción de nuestros personajes.

Para llevar a cabo el abordaje cómico-fársico de La Tlacuacha, me apoyé de su carácter: es una mujer que cuando habla no hace nada, y cuando no habla acciona de manera impertinente; siempre dice lo que piensa y sobre todo cuando se trata de una injusticia. Aquello me llevó a manejar una velocidad rápida en su hablar y un tono de voz aguda, más allegado al grito, intercalándolo con algunos graves y frases alargadas o pausadas cuando se sintiera vulnerable.

La comicidad de los personajes viene ya marcada por los diálogos en el texto; los chistes, las burlas, el sarcasmo y el albur, están presentes en la mayoría de sus conversaciones. Llevar a la literalidad el sentido del albur con el cuerpo no era algo que quería llevar a escena, pues si bien el Teatro de Carpa incorporaba estos elementos como factor de la hilaridad del espectáculo nocturno, el presente trabajo pretende abordar el humor que presentaban los espectáculos diurnos de aquel tiempo, como base para un ambiente familiar. Como veíamos anteriormente que los espectáculos carperos presentaban el mismo número durante todo el día, pero que variaban las formas de presentarlo de acuerdo con su programación: los vespertinos tenían un tratamiento de humor blanco, mientras que los más nocturnos podían tener un humor más negro y picaresco. Ahí radicaba la habilidad del artista de saber interpretar las necesidades del público y darle lo que éste solicitaba. Lo mismo se pretende realizar con el presente trabajo, adaptándolo al tipo de espectador que se tenga en cada función.

Si bien el formato de Teatro de Calle implica movimientos grandilocuentes y claros, debido al carácter de La Tlacuacha, esta necesidad se volvió de suma importancia; tenía que encontrar algunos rasgos de su cuerpo los cuales pudiera marcar y exagerar para darle coherencia a su ser: manos al intentar explicarse, gestos faciales grandilocuentes que indicaran

primordialmente sarcasmo, berrinches, molestia y picardía, agilidad para moverse, brincar o agacharse, entre otras cosas.

c) Número Circense

En este número se presentan malabares y acrobacias.

El número circense se encuentra a la mitad del primer cuadro de la obra, es un rompimiento de la acción que se viene planteando, sin embargo, siguen siendo los mismos personajes quienes lo ejecutan y se presenta como un espectáculo de calle dentro del mismo cuadro.

Para este número se tenía un gran reto, y es que yo no sabía nada relacionado con la técnica de los malabares, y aunque en la formación académica había llevado entrenamiento de gimnasia en piso, tampoco las acrobacias eran mi fuerte. Sin duda, este fue el entrenamiento más demandante que tuve que realizar para lograr su ejecución.



Imagen 12. Entrenamiento inicial de malabares brindado por Alejandro Juárez Hernández, para el número circense dentro de la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo.

El entrenamiento fue brindado por mi propio compañero de escena, Alejandro Juárez Hernández quien, además de ser actor, se especializa en la técnica circense: malabares, gimnasia, telas, *parkour*, entre otras. Comenzamos con el entrenamiento en piso cinco meses antes de la presentación de la obra. Nos reuníamos tres veces por semana, dividíamos las sesiones en dos partes, así, en primero practicábamos rodadas, vueltas de carro, parado de manos, de cabeza, de hombros, entre otros. Y en la segunda parte me asesoraba en la técnica de malabares con pelotas.



Imagen 13. Primeros retos en la técnica de malabares, asesorado por Alejandro Juárez Hernández, para el número circense dentro de la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo.

Durante dos meses, aparte de las sesiones que tenía con mi compañero, me veía en la necesidad de practicar los malabares en casa. El proceso fue cansado desde mi perspectiva, pues resultó que se me estaba complicando más de lo esperado y parecía que no avanzaba: las pelotas se me caían, encontrar un ritmo era difícil y mantenerlo mucho más, los codos se me iban hacia adelante, entre otros tropiezos. Sin embargo, el propósito era firme: poder dominar al menos tres pelotas en el aire.



Imagen 14. Primeras figuras logradas en la técnica de malabares, asesorado por Alejandro Juárez Hernández, para el número circense dentro de la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo.

Hubo un momento de frustración. Realmente creí que no iba a lograr una coordinación para generar un número de malabares. Los descansé por unas tres semanas, aprovechando el tiempo de vacaciones. Fue hasta el tercer mes de práctica cuando el esfuerzo comenzó a surtir efecto, los malabares con tres pelotas comenzaron a lograrse. Mi compañero y entrenador hablaba sobre un *clic*, cuando el cerebro capta algo, deja de sobre pensarlo y reacciona ante lo que percibe. Ese *clic* llegó. Parecía que había logrado un dominio de las pelotas y un ritmo continuo.



Imagen 15. Entrenamiento de los *robos* en la técnica de malabares, asesorado por Alejandro Juárez Hernández, para el número circense dentro de la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo.

Con este avance comenzamos a trazar una idea sobre el número circense. Sin embargo, aún no tenía la habilidad suficiente para generar figuras de malabares básicas.

Llegó el cuarto mes y con alegría pude comprobar la famosa frase “la práctica hace al maestro”. Mi compañero y yo habíamos estado trabajando sobre la estructura base que habíamos propuesto, sin embargo, sabíamos que faltaba más arriesgue en las figuras que conformarían el número. Mi compañero y entrenador comenzó a proponer figuras donde incluía mayor destreza en el malabar de tres pelotas –como los robos e intercambios de pelotas–. Sin sobre pensar la situación, decidí hacerle caso y me dispuse a seguir aprendiendo. Y cuando digo que me dispuse, es porque en verdad pensaba en que podía lograrlo. Fue de mi gran agrado ver que ese famoso *clic* el que había hablado mi entrenador estaba accionando efectivamente, de pronto, en un par de sesiones pude ejecutar los *robos* y los intercambios de pelotas. Aún no de una manera magistral, pero al menos ya se podía ejecutar. Fue así como terminamos de montar este número.



Imagen 16. Práctica de malabares, asesorado por Alejandro Juárez Hernández, para el número circense dentro de la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Néstor Uriel.

Durante el quinto y último mes de entrenamiento nos dedicamos practicar y pulir cada uno de los movimientos. Me di cuenta de una complejidad mayor: malabrear mientras se habla. Me di cuenta de que para mantener un ritmo y un dominio de las pelotas –al robar y al intercambiar–, tenía que relajar mi cuerpo y mi mente mediante la respiración. Sin embargo, cuando comenzaba a hablar, esa relajación se veía interrumpida, y entonces

todo se descontrolaba. Requeríamos práctica. Tener limpios y precisos los movimientos con cada intención era nuestra prioridad.



Imagen 17. Práctica completa del número circense, asesorado por Alejandro Juárez Hernández, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo.

d) Intermedio de Clown

Para pasar del primer cuadro al segundo implicaba algunos ajustes que se tenían que hacer escénicamente, es decir, recoger los objetos que se utilizaron en el primer cuadro, guardarlos en el carromato, y reacomodar éste último de tal forma que mostrara su otra cara para poder escenificar los fantoches del segundo cuadro. Lo que nos llevó a la idea de aprovechar dicho momento para ejecutarlo a través del *clown*, para así, transformarlo en un intermedio atractivo y divertido para el público.

Para llevar a cabo este número tomé un taller de Clown con el maestro *Nano Lara la La* (Clown mexicano con estudios en Canadá, miembro de *La bufón S.O.S ial*), quien me dio herramientas -las cuales describo más adelante-, para poder crear una secuencia *clownesca*, las cuales yo ajusté para crear una a partir de mi personaje de La Tlacuacha.

Durante este intermedio siguen siendo los mismos personajes que ejecutan las acciones, por lo tanto, el carácter de los personajes ya suponía una pauta para llevar a cabo este ejercicio. El maestro Nano había

comentado que cuando existe más de un clown en escena hay ciertas jerarquías que establecen las relaciones entre ellos: estaba el clown blanco –el autoritario–, el clown rojo –el malicioso–, el rosa –el inocente–, entre otros. Bajo esta pauta y acorde al carácter de los personajes de la obra, le dimos la característica de *clown blanco* a *El Tlachicotel*, y a de *clown rojo* a *La Tlacuacha*. También mencionó el maestro que las características del *color* del clown reflejarse en lo corporal o en lo facial, es decir, mediante una cierta postura física o mediante mantener una máscara fija. En el caso del número intermedio adoptamos el color sobre todo por la corporalidad de cada personaje.

Para la secuencia de movimientos, el maestro brindó tres pasos con los que podíamos crear fórmulas y aplicarlas de la mejor forma que consideramos pudiera funcionar para cada momento. Los pasos implicaban: *emoción, sonido, movimiento*. Podíamos comenzar con un sonido de nuestro clown, en mi caso, un sonido característico que haría *La Tlacuacha*, seguir, tal vez, con un movimiento de acuerdo con el color del clown, rojo en mi caso, y terminar con una emoción que surge de la reacción a la acción que se llevó a cabo. La unión de mis fórmulas con el personaje de *La Tlacuacha* –clown rojo–, junto con las de mi compañero Alejandro con el personaje de *El Tlachicotel* –clown blanco– dio resultado el montaje del intermedio.

Finalmente se pulió la secuencia con las orientaciones que me brindó el maestro Nano: honestidad y simplicidad. La primera tiene que ver con la emoción, pues el maestro comentó que erróneamente buscamos exagerar la emoción sin ningún motivo cuando se piensa en hacer *clown*, cuando la emoción debiera expresarse de manera honesta, mostrarse real al público. La segunda tiene que ver con las acciones y el ritmo de la ejecución, los primeros errores que se comenten al tratar de realizar actos *clownescos* consisten en jugar a una velocidad rápida, llenarla de muchas emociones y reacciones, mientras que el *clown* debe desarrollarse paso por paso, llevar una emoción a la vez, crecer y jugar con ella hasta donde nos lleve para

luego continuar con otra. Estos *tips* eran clave para generar una conexión más fuerte y genuina con el público.

e) Segundo Cuadro de *Tambache de Cachivaches*

Para abordar la caricatura, y el manejo de objetos títeres y metateatro¹

El segundo cuadro de la obra plantea un momento de metateatro, es decir, los personajes *La Tlacuacha* y *El Tlachicotol* personifican a un mexicano promedio y a un banquero, respectivamente. En este apartado de la obra, la intención es caricaturizar a los personajes que se escenifican –en este caso al mexicano y al banquero–, por lo que se decidió interpretarlo a través de fantoches². *El mexicano*, interpretado por *La Tlacuacha*, representa un señor de mediana edad, comerciante, que le han hecho creer que guardar su dinero en el banco es mucho mejor que dejarlo debajo del colchón de su casa. Por otro lado, *El banquero*, interpretado por *El Tlachicotol*, representa las instituciones y empresas que se encargan de manipular a sus clientes para su beneficio. Esta caricatura es una crítica a la situación económica de la mayoría de las familias mexicanas y de la economía, primordialmente de nuestro país, pero que no es exclusiva de él.



Imagen 18. Primer ensayo de la figura de los fantoches del segundo cuadro para la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Néstor Zepeda.

¹ Metateatro: teatro cuya problemática está centrada en el teatro, y que, por tanto, habla de sí mismo, se “autorrepresenta”. Diccionario de Patrice Pavis.

² Fantoche: Muñeco que se mueve por medio de una cruceta de la cual cuelgan unos hilos que van atados a su cuerpo o bien metiendo la mano por debajo del vestido; se usa generalmente para representaciones teatrales infantiles o populares Diccionario de Oxford

Para el manejo de los fantoches se requirió un movimiento corporal focalizado en manos y rostro, estas partes en las que se enfocaría el movimiento tenían que ser bastante grandes y claras.

Nuevamente me encontré con un reto grande, y es que, las expresiones faciales son determinantes para este tipo de espectacularidad. Los fantoches requieren mucho apoyo del rostro para expresar sus intenciones. Abrir bien lo ojos, ser consciente de los músculos del rostro para poder realizar gestos más claros y adecuados para cada intención, rotar la cabeza con movimientos claros y muy marcados, darles énfasis a los dedos de las manos, entre otras cosas.

También existió un factor técnico que se debió considerar para poder realizar el marcaje de los fantoches: las dimensiones de nuestro carromato, es decir, de nuestra escenografía. El tamaño de los fantoches estaba delimitado por el alto y ancho de la ventana del carromato donde se escenificaría este segundo cuadro, el cual era bastante reducido, tan solo era un cuadrado de 90 x 90 centímetros. Esto significaba un espacio muy corto entre los cuerpos de los fantoches, por lo tanto, implicaba mayor énfasis y precisión en nuestros movimientos.



Imagen 19. Ensayo dentro del límite de espacio que tendría la ejecución de los fantoches del segundo cuadro para la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Néstor Zepeda.

La caricatura de estos personajes radicaba en el tamaño y forma del cuerpo, en la voz, en las expresiones, en las intenciones. Un proceso que duró dos meses, donde la destreza y grandilocuencia de los movimientos era la prioridad para trabajar.



Imagen 20. Ensayos finales con los fantoches del segundo cuadro para la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Néstor Zepeda

f) Canto

Canto con técnica de son jarocho, interpretado por los fantoches.

Si bien hemos llevado el entrenamiento de canto durante nuestra formación actoral en la Licenciatura en Artes Teatrales, en el número musical de la bienvenida y despedida de la obra, esta parte de canto es diferente y por lo tanto implica algunos nuevos retos.

Siguiendo con la caricatura de los personajes a escenificar –*El mexicano* y *El banquero*– se creó una pieza al estilo del son jarocho para generar un desenlace de la historia. Este género contiene una característica especial, que, además de tener la posibilidad y facilidad de ser interpretada como una plática, tiene una métrica rítmica riguroso.

El adiestramiento de esta pieza fue dado por Omar Sánchez, músico compositor. Con él aprendimos, más que la afinación, la forma de encontrar el ritmo y poder romperlo para darle más juego a este número. Interpretar la

canción implica no solo poder salirse y regresar al ritmo de la pieza, sino también ser cantada con la voz de los personajes, sin dejar a un lado las intenciones que trae consigo la letra.

Durante cuatro sesiones de dos horas, trabajamos con el músico. En la primera sesión nos presentó la letra de la canción y cuál era la figura rítmica que teníamos que respetar para su ejecución y puso a prueba nuestras tesituras de voz para generar la pista con la que trabajaríamos.

En la segunda sesión pusimos ya en práctica nuestros avances con la rítmica y con el carácter de la voz del personaje. Al proponer una voz más grave para el personaje de *El mexicano*, me vi en la necesidad de engolar más la voz e incluso de generarle una distinta a la mía al momento de cantar y una diferente al momento de hablar. Fue en esta sesión donde, una vez ya afianzado el tiempo, comenzamos a jugar con la letra mezclándola entre cantada y hablada. La parte más difícil era regresar al cantado para poder cuadrarla al tiempo de la pista.

La tercera sesión se trabajó ya con la caracterización del personaje y con su intención. Los quiebres del cantado y hablado fluyeron de mejor manera, y ya comenzábamos a jugar más con la interacción entre nosotros.

Fue hasta la cuarta sesión que pudimos plantear la idea que desde un principio se tenía con respecto a este número. La interacción de los personajes entre sí, respetando métrica y tiempo, pero manejando una destreza en el juego de las intenciones y caracterización de personajes. Restaba seguir practicando y generar el último paso: la interacción con el público.

g) Final de Tambache de Cachivaches

Uno de los aspectos más importantes del Teatro de Carpa, y al que siempre he temido ha sido el de improvisar, pues desde mi punto de vista se requiere de una gran inteligencia para poder manejar las circunstancias que se

presentan en ese momento desde tu personaje. La incertidumbre de lo que podría pasar siempre me ha generado cierta ansiedad.

La parte final de la obra, debido a los ajustes que se le tuvo que dar al texto para reducirlo de tiempo, implica una interacción final directamente con el público. El Tlachicotol y LaTlacuacha terminan de dar su espectáculo y comienzan a pedir su cooperación. El acercarse al público e interactuar desde el personaje es un gran reto para mí; el escenario siempre ha sido para mí un espacio donde sé que puedo jugar a ser alguien más y éste siempre se ha delimitado. Sin embargo, traspasar esta línea y llevar la convención más allá de sus fronteras –donde comúnmente se encuentra–, implica enfrentar un miedo, una barrera personal que como ejecutante padezco.

La improvisación final dura aproximadamente un par de minutos, sin embargo, estos pueden parecer eternos si no los conduces efectivamente. Tener bien claro quién es mi personaje y qué es lo que quiere en ese momento es la prioridad de esta parte de la obra que como ejecutante me toca trabajar.

3.3 Producción de Tambache de Cachivaches

La producción de la obra Tambache de Cachivaches se basa mucho en la forma en la que se producían los espectáculos de Teatro de Carpa. Sin embargo, como el contexto cambia por la época en la que se está hablando actualmente, se verán algunas diferencias que ya se irá explicando. Los creativos involucrados en este apartado son: Edgar Mora (escenógrafo e iluminador egresado de la ENAT), Blanca Lilia Hernández (actriz, docente y gestora de proyectos con formato de teatro de calle), Pedro Sandoval (músico compositor) y Omar Sánchez (músico compositor).

3.3.1 Escenografía³

³ Patrice Pavis, en su diccionario define a la escenografía como “dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro (palacio, plaza) universal, adaptado a todas las situaciones y capaz de ubicar abstractamente al hombre ...”

Se le había pedido al dramaturgo contar con un mínimo de escenografía al momento de escribir la obra, pensando en la movilidad del montaje, es decir, de poder presentarla en cualquier espacio abierto. El texto de *Tambache de Cachivaches* plantea un carromato como única escenografía: una mezcla de carro ropavejero y un teatrino. Dentro del carromato se sugiere que los personajes vayan sacando toda la utilería para llevar a cabo el espectáculo.



Imagen 21. Referencias para el diseño del carromato, escenografía de la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustraciones de Pinterest.

Siguiendo esta línea, en las primeras lecturas de la obra se plantearon algunas ideas iniciales del cómo nos imaginábamos el carromato. Durante el proceso de montaje del primer cuadro íbamos anotando qué características debería tener este carro para poder llevar a cabo los trazos que se proponían. Sabíamos que queríamos un carro que se pudiera mover, que figurara como un puesto ambulante para poder vender algunos accesorios, pero al mismo tiempo que funcionara como casa, pues era ahí donde vivíamos. Y, para acercarnos a un estilo más mexicano, pensamos en un retablo católico de iglesias de estilo barroco para la fachada del carro.

Finalmente, y después de muchas versiones –pues existían muchas propuestas de diseño–, llegamos al resultado final. Para esta versión se tomó la época actual, sin dejar a un lado lo mexicano. La estructura interna sería lo más parecido a esta:



Imagen 22. Referencia para el diseño del carromato, escenografía de la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustraciones de Pinterest.

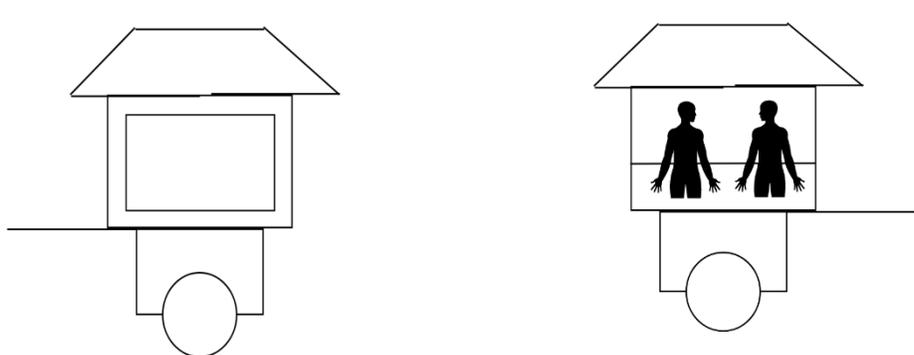


Imagen 23. Dibujo final del diseño del carromato, escenografía de la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustración: Norma Carrillo

Una vez teniendo el diseño, contactamos al escenógrafo Edgar Mora, para comenzar con su elaboración. Tuvimos nuestra primera reunión, pero, aunque el diseño estaba claro, había un factor importante que se volvió una cierta limitante: el presupuesto para la elaboración del carro.

Muy al estilo carpero, los recursos económicos no eran los suficientes para generar una escenografía de gran calidad. Así que se tomaron los recursos de donde se pudieron para su elaboración. El creativo había comentado en la primera sesión que la base del carromato tendría que ser la más importante, porque era el soporte de toda la construcción. Así que decidí reciclar un remolque de bicicleta que tenía guardado. El contar con aquel remolque traía buenas y malas circunstancias, por un lado, era muy seguro, pues contaba ya con el soporte necesario para que los dos actores pudieran subirse en él sin ningún problema; por otro lado, el tamaño del carro era pequeño, limitaba mucho el diseño que se tenía en un inicio. El diseñador

comenzó a trabajar con lo que tenía y realizó un diseño más adecuado a las dimensiones del remolque.

TAMBACHE DE CACHIBACHES
INTERVENCIÓN A CARRO

PROCESO

- COLOCACIÓN DE PISO, TRIPLAY 16MM, FUJO EN BASE DE CARRO
- COLOCACIÓN / SOLUCIÓN DE NIVELADO
- ARMADO DE ESTRUCTURA TUBULAR, PERFIL CUADRADO 1 1/2"
- COLOCACIÓN DE CARAS O PREVISTAS, FRONTAL, LATERAL, TECHO, Y ENTRADA (PARTE TRASERA)

-COLOCACIÓN DE PISO, TRIPLAY 16MM, FUJO EN BASE DE CARRO

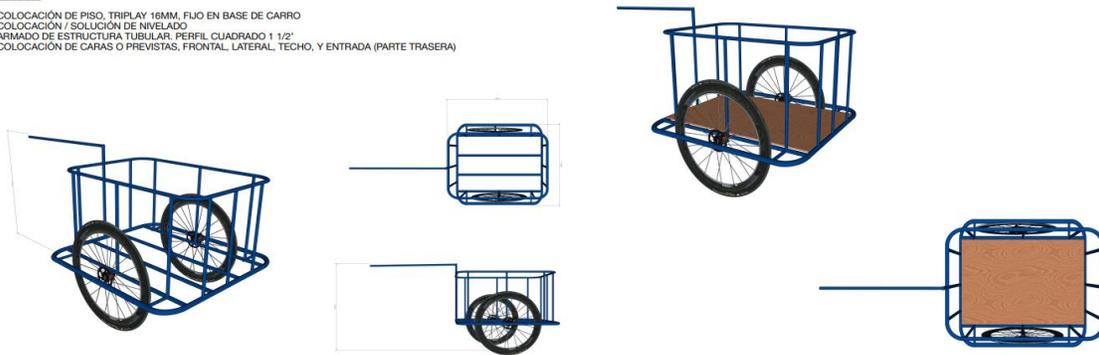


Imagen 24. Diseño de la intervención del remolque de bicicleta para la realización del carromato, creado por el escenógrafo Edgar Mora para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustración: Edgar Mora.



-COLOCACIÓN / SOLUCIÓN DE NIVELADO
EL CARRO ENTRARÁ CON ACTRIZ ASIENTRO, MIENTRAS LO CARGA UN ACTOR SE DEBE ESTACIONAR, Y PODER TENER SOPORTE PARA QUE NO SE VAYA A CAER ESTE MANUBRIO EN ROJO ES UNA IDEA DE COMO PODER LOGRAR EL EQUILIBRIO PARA QUE NO COLAPSE

Imagen 25. Diseño de la estructura interior del carromato, creado por el escenógrafo Edgar Mora para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustración: Edgar Mora.



Imagen 26. Diseño del exterior del carronato, creado por el escenógrafo Edgar Mora para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustración: Edgar Mora.

Con el diseño ya definido, se comenzó con la realización del carronato. Se buscó primeramente al herrero que haría la base de fierros. La idea era respetar el diseño, pero encontrar una forma de cómo armarlo y desarmarlo para su fácil transportación. Una vez que se tenía la base, pudimos continuar con su armado. El material que se buscó para crear las paredes fue de madera, la cual se podía retirar cuando fuera momento de desmontar el carro. Se le agregaron dos telas en cada lado del carronato, una a manera de cortina y otra a manera de telón, ésta última sería para abrir el acto de los fantoches. Se le agregaron dos mantas más dentro del carro, una para sujetar los fantoches y la otra para crear un fondo que tapara a estas figuras de ambas partes. Finalmente nos dedicamos decorarlo, personalizándolo como la casa de dos artistas callejeros, contemporáneos, jóvenes, mexicanos.

3.3.2 Vestuario⁴

El vestuario de *Tambache de Cachivaches* se divide principalmente a dos partes: en el primer cuadro donde se presentan los personajes de *La Tlacuacha* y *El Tlachicotol*, y en el segundo cuadro cuando se presentan las caricaturas de *El Mexicano* y *El Banquero*.

⁴ Patrice Pavis, en su diccionario define al vestuario como “Segunda piel del actor...vestir al actor según la verosimilitud de una condición o de una situación.”

Primer cuadro: *Tlacuacha y Tlachicotol*

El texto no mencionaba un vestuario específico de *La Tlacuacha y El Tlachicotol*, fue mediante el proceso de montaje que fuimos descubriendo qué tipo de ropa tenían estos personajes. Las características nos las fueron dando las circunstancias y el *tipo* mexicano que queríamos representar: eran dos artistas jóvenes callejeros, que van de plaza en plaza presentando sus espectáculos, los cuales normalmente son de acrobacias, malabares, y uso de objetos como títeres o fantoches, realizan números de clown y musicales también. Todo esto significaba que su ropa era muy casual, sin embargo, tenían una prenda o un accesorio que les ayudaba a diferenciar su ropa del diario a su ropa para presentar sus espectáculos. Como primeras referencias tuvimos presente las siguientes palabras: artistas, urbano, calle, cabaret, clown, circo, mexicano.



Imagen 26. Referencias visuales para el vestuario del personaje de *La Tlacuacha*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustraciones de Pinterest.

Con estas primeras ideas llegamos con la doctora Blanca Lilia Hernández, quien nos ayudaría con el diseño de vestuario. Ella, con su conocimiento de vestuario en calle nos dio su retroalimentación y nos hizo algunas propuestas. Finalmente, caminando de la mano con el montaje del primer cuadro, concluimos que nuestros personajes traerían un overol que les permitiera moverse libremente. También se le agregarían unas boinas para ayudarnos con las circunstancias climáticas del

espacio abierto, un calzado cómodo y seguro para realizar las cargadas y el baile, y un maquillaje sencillo, pero claro.



Imagen 28. Referencias visuales para el vestuario del personaje de *La Tlacuacha*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustraciones de Pinterest.

Con la idea clara del vestuario partimos a conseguir los elementos necesarios. Nuevamente, muy al estilo carpero, partimos con lo que ya contábamos y buscamos lo que nos hacía falta en segunda mano, como lo fueron el overol y las gorras. Las playeras de adentro fueron recicladas de ropa que ya teníamos, y el calzado fue conseguido con las características necesarias antes descritas. Los overoles se intervinieron para darles la caracterización de los personajes al igual que las boinas.



Imagen 29. Fotos de la boina y overoles para el vestuario del personaje de *LaTlacuacha*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Fotografía: Norma Carrillo

Segundo cuadro: *Mexicano y Banquero*

Los personajes del segundo cuadro tenían dos puntos especiales que abordar con su vestuario: la caricatura y la característica de los fantoches.

Para abordar la caricatura de los personajes *El Mexicano* y *El Banquero*, primero realizamos un análisis de los personajes que plantea el texto: *El Banquero* es un joven amanerado, estudioso, de clase media-alta, y *El Mexicano* es un hombre de clase baja, sin educación académica pero listo, que maneja un lenguaje vulgar. A partir de este análisis, realizamos una lista de los aspectos físicos que caracterizan al *tipo* de ambos personajes que se estaban planteando.

El Banquero: alargamiento corporal, con vestimenta fina y pulcra.

El Mexicano: estatura media, gordo, con ropa casual.

Con estos elementos partimos a buscar referencias visuales en donde se exageraban esos rasgos, y encontramos los siguientes:



Imagen 30. Referencias visuales para la caricatura del personaje de *mexicano* y el *banquero*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustraciones de Pinterest.

Se planteó que la representación de los fantoches sería dentro del carromato, que funcionaría como teatrino para este segundo cuadro. Las ideas de referencia fueron las siguientes:

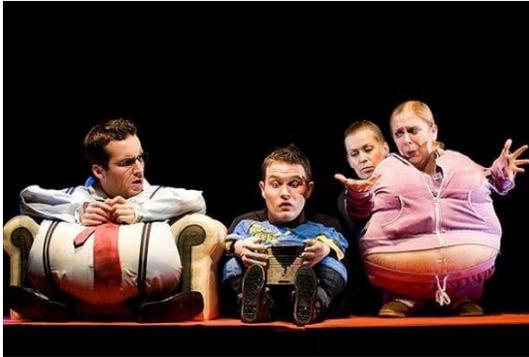


Imagen 31. Referencias visuales para los fantoches de *El Mexicano* y *El Banquero*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Ilustraciones de Pinterest

Con estos elementos se realizó una primera búsqueda de materiales ya hechos con los que se pudiera comenzar a trabajar. Con la asesoría de la profesora Blanca Hernández, se pudieron reutilizar unas bases para la estructura de los muñecos-vestuario sobre ellas realizamos el diseño de nuestros fantoches.



Imagen 32. Primera experimentación sobre la modificación de botargas para transformarlas en los fantoches de *El Mexicano* y *El Banquero*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Fotos: Néstor Zepeda.

Las botargas eran de una dimensión muy grande, y ya que se contaba con un espacio muy limitado en donde se ejecutarían los fantoches, es decir, la dimensión de éstos estaba delimitado por el espacio que tendría el carromato. Caminando de la mano con el análisis y montaje del segundo cuadro, mi compañero

de escena y yo plasmamos una idea del diseño de los fantoches, e iniciamos la intervención de las botargas para generar los fantoches en su tamaño y figura ideal.

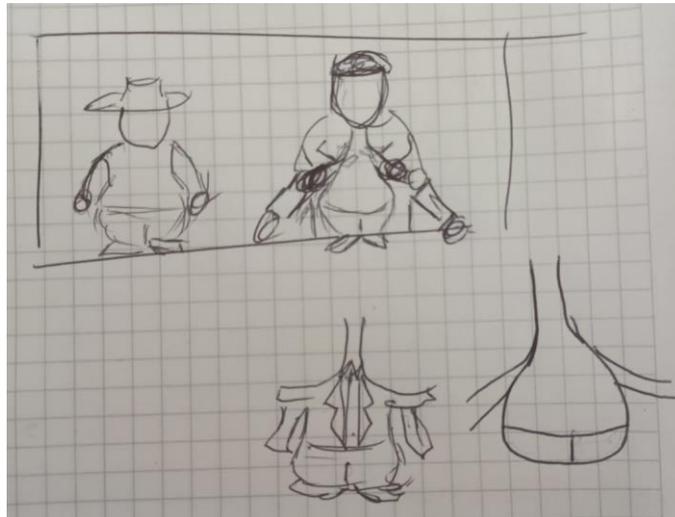


Imagen 33. Dibujo final de referencia para el cuerpo de los fantoches de *El Mexicano* y *El Banquero*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo



Imagen 34. Proceso de intervención de las botargas para la elaboración de los cuerpos de los fantoches de *El Mexicano* y *El Banquero*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Fotos: Néstor Zepeda.

Una vez armado el cuerpo de los fantoches, buscamos ropa de segunda mano para poder terminar con su caracterización.



Imagen 35. Fantoches terminados de *El Mexicano* y *El Banquero*, para la obra *Tambache de Cachivaches*. Fotos: Néstor Zepeda.

3.3.3 Utilería⁵

El proceso para tener clara la utilería fue bastante largo, prácticamente nos llevó todo el montaje, y es que en cada ensayo proponemos nuevas acciones que podrían funcionar para llevar a cabo el espectáculo, sobre todo cuando se trataba del primer cuadro y del número circense. Probamos muchos objetos en varios ensayos, sin embargo, no fue hasta que fijamos lo que realmente servía en escena y apoyaba la ficción de los números, que se pudo fijar una lista de utilería.

Por el contrario, no hubo complicaciones en reunir los objetos, pues prácticamente contábamos con ellos: clavos, pelotas, morrales, banco, calcetines, bocina, entre otros. Objetos como billetes falsos o un pollo de plástico, fueron

⁵ La Rae define a la utilería como “Conjunto de objetos y enseres que se emplean en un escenario.”

algunos de los cuales sí tuvimos que adquirir, pero al ser elementos baratos, no fue complicado encontrar ni costear.

3.3.4 Musicalización⁶

Si algo tenía bien claro en la producción de la obra *Tambache de Cachivaches* es que la parte de la escenografía y música serían las áreas que tendrían más peso en el montaje, pues si bien, el vestuario y la utilería podían ser reciclados e intervenidos, el carromato y, sobre todo la música, sí tenía que ser original para el montaje.

Las creaciones musicales de la obra fueron:

1. Música de apertura (Obertura)
2. Música de amenización para el número circense
3. Música de amenización de intermedio
4. Canción popular para darle fin al segundo cuadro
5. Música de cierre (Coda)

La composición musical de apertura y cierre lo llevó a cabo el músico Pedro Sandoval, trovador y cantautor mexiquense. Así como lo eran los espectáculos de La Carpa, sabía que el número con el que se iniciaría y cerraría la obra tendría que ser altamente significativo para el público, por lo que solicité la colaboración del cantautor mexiquense a Pedro para que realizara la música y letra de estos números, pues su característica de trovador mexiquense le daba las herramientas para hablarle al público popular y cautivarlo para su estancia durante la obra.

Como estos números, de bienvenida y cierre de la obra, fueron actos que se le agregaron al montaje para darle un tono festivo, le pedí a Pedro que en la letra de ambas canciones se le hablara al público directamente, invitándole a acercarse y quedarse a la obra. Uno de los aspectos que me ha llamado mucho del Teatro de

⁶ Patrice Pavis, en su diccionario define a la musicalización como “Música utilizada en la escenificación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si solo existe por referencia a la escenificación.”

Carpa es que el pueblo asistía a las representaciones teatrales, y él tenía el control de lo que veía, pues si este no era de su agrado, no se preocupaba en ocultarlo y hasta era capaz de detener la presentación misma y abuchearla o, por el contrario, ovacionarla con aplausos y risas. El teatro era para y por el pueblo. De esta misma forma, mi intención era regresarle ese poder al público con estas dos canciones, decirle que lo que iba a ver era teatro, un *show* para ellos, en el cual podían reír, llorar, ser ellos mismos, y tenían la libertad de irse si no les gustaba. Que tenían derechos y libertades como público.



Imagen 36. Presentación de la canción de Obertura por el músico Pedro Sandoval para la obra *Tambache de Cachivaches*. Foto: Norma Carrillo.

Pedro supo entender muy bien el concepto de este inicio y final, y creó una magnífica pieza. La melodía fue la misma para ambas, lo que cambió fue la letra; esto para darle un mismo tono musical a la obra. El tipo de melodía tiene rasgos muy mexicanos, Pedro supo trasladar a la música el concepto de Teatro de Carpa. Aquí la letra de la canción:

Obertura Tambache

Letra y música: Pedro Sandoval

*Bienvenidos toditos al teatro
teatro es teatro, sea en la calle o en la sala más fifí
caballeros, damas, niñas y chamacos
ah, qué gusto de tenerlos por aquí*

Bienvenidos toditos al teatro

*teatro es teatro en una plaza o en un teatro de postín
caballeros, damas, niñas y chamacos
les apuesto que se van a divertir.*

*Si de plano no le gusta, no se aguante, (pus total)
usted manda, mi estimado espectador
las mentadas, las chilisas, los tomates
se reciben dignamente y con honor.*

*Bienvenidos toditos al teatro
teatro es teatro, sea en la calle o en la sala más fifí
caballeros, damas, niñas y chamacos
y hasta el perro que pasaba por aquí.*

*El tambache está repleto de tragedias (¡ay, mamá!)
y comedias pa' reír y pa' chillar
los actores se preparan, se concentran
para mostrarles este chou de variedad:*

*La Tlachuacha, ¡qué muchacha!,
es mujer de armas tomar
no se deja, no se raja
y por eso cada rato la andan correteando
y ahí vamos juyendo de la judicial.*

*Compañero, yo te quiero
por derecho y chambeador
este mundo es un mugrero
pero estando a tu ladito se hace suavcito
menga, papachito, mi Tlachicotol.*

*Bienvenidos toditos al teatro
ay qué público tan chido, me regana la emoción
¿y los nervios? Pos se pasan en un rato
me encarrero cuando empieza la función.*

*Bienvenidos toditos al teatro
pásele hasta la cocina, pues lo hacemos para usted
no se agüite, usted flojito y cooperando
le aseguro que se puede sorprender.*

*Bienvenidos toditos al teatro
es la vida un escenario y usted mismo es un actor
nada gana con buscarle pies al gato
viva el drama y el papel que le tocó.*

Despedida Tambache

*Hasta luego, la función ha terminado
ya sufrimos, ya gozamos, el tambache hay que guardar
los actores apestosos y sudados
les decimos buenas tardes y gud bay.*

*Hasta luego, la función ha terminado
si se vio identificado, nada fue casualidad
los esketches, las historias que contamos
son espejos de la cruda realidad.*

*Si dolieron las pedradas, lo sentimos (¡ay, ay, ay!)
les juramos que no es nada personal
esto es teatro y este teatro está bien vivo
y el sigilo pocas veces se le da.*

*Hasta luego, la función ha terminado
ya sufrimos, ya gozamos, ya nos vamos a acostar
los actores apestosos y sudados
les decimos muchas gracias y gud bay.*

*Aquí hablamos de abusivos y gandallas (¡uy, uy, uy!)
de injusticias, de polaca y religión
esos temas peliagudos no me espantan
los gendarmes sí me espantan, cómo no.*

*Hasta luego, la función ha terminado
a paleros y a los cuates agradezco su atención
los que están aquí nomás por despistados
qué bonita despistancia, sí señor.*

*Hasta luego, la función ha terminado
ricos, pobres y jodidos como usted comprenderá
todos tienen su lugar porque en el teatro
no sabemos ni lo que es discriminar.*

*Hasta luego, la función ha terminado
ya sufrimos, ya gozamos, el tambache hay que guardar
los actores apestosos y sudados
les decimos buenas tardes y gud bay.*

El resto de la música estuvo a cargo del músico Omar Sánchez, quien realizó las amenizaciones del número circense y del intermedio, así como también la canción popular para el término del segundo cuadro. Fue esta última la que se llevó más atención debido a sus características.

La canción popular tenía como premisa darle continuidad y término al segundo cuadro, por lo que implicaba no solo crear el final, sino la letra con los diálogos y la música que lo acompañaría. La idea inicial, en cuanto al género musical, con la que me acerqué a Omar fue con un corrido norteño, pues es un

género mexicano propicio para contar historias. Sin embargo, Omar sugirió un son jarocho, ya que éste se prestaba más para una interacción entre los personajes, y también con el público. Así que le di libertad de crear la música que él creyera conveniente, pero considerando las premisas que yo le había compartido. El trabajo que resultó fue el correcto. Omar había tomado como referencia la famosa escena del Cine de Oro Mexicano, las famosas “coplas” que Pedro Infante y Jorge Negrete ejecutan en la película *Dos Tipos de Cuidado*, a partir de la cual creó una pieza de son jarocho con una métrica pícaro y populachero. He aquí la letra de la canción:

Canción Popular **Omar Sánchez**

Banquero

*Ahora que por tu juicio
Depositaste tu varo
sabiendo que todo es caro
Y sigue subiendo el precio
No me haga este desprecio
De que este banco le preste
Que tanto interés no le cueste
Pero no ande mendigando
Y mejor a mí me esté dando
Todo eso que le reste*

Tlacuacha

*Este préstamo banquero
¿No me sacara los ojos?
Aunque crea que tengo piojos
No me sepa tan austero
Que yo no soy pen...tenciero
¿Que mi dinero me preste?
Y deste a parte me cueste
Con el interés muy alto
Suena que es vil asalto
Y me está empinando este*

Banquero

*Y Tampoco se le olvide
Ahorita que va de ida
Un segurito de vida
Pa' que el miedo no le quite*

*Dejar su familia triste
No los vaya a abandonar
Y a mí namás me va a dar
Un dinero chiquitito
Una lamida de pito
Y a ver qué más puedo sacar*

Tlacuacha

*Oiga señor no se olvide
De traer la vaselina
Y un poco de nicotina
Pa'l final de lo que pide
Porque es que usted no se mide
Préstamo y seguro darne
Después del money quitarme
Me la está dejando ir
Y no para de pedir
Y no para de robarme*

Banquero

*Oiga a usted no le da miedo
dejar sus burros afuera
primero dios no lo quiera
que robados vaya siendo
mejor yo le voy vendiendo
un seguro pa' su auto
pero tiene que ser cauto
para que yo no le pierda
Asegurando esa mierda
Y el negocio se haga jauto (insípido, sin sal)*

Tlacuacha

*Y a todo esto que tengo
cuanto tengo que pagar
porque no me va a alcanzar
Con lo que ganando vengo
Pa mí que si lo sostengo
Con una tanda o vendiendo...
Jafra o un Uber trayendo
Y ver qué más puedo hacer
Creo que voy a enloquecer
Por lo que me están metiendo.*

Banquero

*No se olvide caballero
De un préstamo hipotecario
Mmm su tarjetón bancario
Su seguro de viajero
Vaso, topper y llavero...*

Tlacuacha

¡Basta!

Fue Omar quien terminó dando una identidad a la obra con música muy mexicana para las dos intervenciones que restaban. Para el número circense y el de *clown* realizó una polka mexicana, la cual marcaba bien los tiempos para la ejecución de los malabares sin dejar de sonar mexicano. Y, a su vez, la segunda composición marcaba un tempo más lento, aunque se trataba de una polka, esta apoyaba bien los acentos del ejercicio.

El proceso de montaje de la puesta en escena, así como de la realización de la producción, se llevó a cabo durante un poco más de medio año, periodo durante el cual me vi inmersa en un entrenamiento arduo en cada una de las expresiones artísticas antes mencionadas. El trabajo me exigió en todos los sentidos, no solo en un aspecto corporal, sino también en el mental, y hasta espiritual: lograr una destreza de una nueva habilidad, razonar el cómo y el porqué de cada acción, pensar en la creatividad del montaje, y la voluntad y paciencia durante el proceso, desbloquear mi mente llena de prejuicios y abrirme a las nuevas posibilidades de mi cuerpo, de mi voz, de mi agilidad mental, entre otras. La mexicanidad de porta con orgullo y se ríe de ella para comprenderla, aceptarla y respetarla.

CONCLUSIONES

Uno de los grandes motivos que me llevaron a proponer la creación de un personaje en el formato de Teatro de Carpa para que, mediante su interpretación en la puesta en escena el montaje *Tambache de Cachivaches* –texto solicitado al dramaturgo Jesús Humberto Florencia Zaldívar-, que abordara la cultura popular mexicana desde la comedia, con el propósito de exponerla y llevar al espectador popular a una reflexión sobre sí mismo y su entorno.

Otras motivaciones se condensan en tres aspectos. El primero se trataba propiamente de la creación del personaje fársico, la cual llevaría a cabo a partir de los rasgos físicos y conductuales que definen a un personaje tipo, dichas características potencializaban la en pro de una ficción, como lo hacía propiamente un artista carpero. Se puede afirmar que dicho proceso de creación se encontró lleno de retos personales, particularmente en el manejo del albur, y en la corporalidad del personaje.

Durante toda mi vida, hasta antes de la carrera de actuación, había crecido con la idea de que el lenguaje vulgar o coloquial mexicano era mal visto y aceptado por la sociedad, que el albur era algo que no debía manejar como mujer, y que todos los espectáculos que tuvieran ese contenido no aportaban nada en mi vida artística, todo esto como resultado de la educación con la que me desarrollé. Sin embargo, como creadora artística comprendí que, indagar en el lenguaje de la gente es comprender su forma de pensar y, por lo tanto, entender la forma de su actuar en la vida diaria. El mexicano llora y ríe, y hasta puede gozar mezclando ambas emociones, sin embargo, desde mi perspectiva, ha preferido mostrar su lado fuerte, es decir, el burlón, sobre las circunstancias adversas, antes que mostrar su lado vulnerable, es decir, las lágrimas.

El mexicano popular sabe que se pueden aprovechar de él, el gobierno, el vecino, el amigo, el familiar, y aunque sienta dolor, prefiere manifestarlo en forma jocosa, satírica de sí mismo junto con el otro. Así es el mexicano, así es *La Tlacuacha*, y también, así es Norma, la que escribe este trabajo. Ambas somos

mujeres, ambas somos aguerridas, ambas tenemos que ingeniar una forma de empleo para sobrevivir en un país con falta de trabajo para los jóvenes, ambas creemos en el arte, ambas necesitamos levantar la voz ante las injusticias que presenciamos, ambas buscamos compañía, ambas buscamos amor, ambas buscamos diversión, ambas somos una misma, como muchas mujeres mexicanas.

El segundo objetivo de este trabajo fue poner en práctica las diferentes habilidades escénicas, interpretativas y actorales que adquirí a lo largo de mi educación artística, tales como canto, baile, improvisación, ejecución de un instrumento musical, gimnasia, entre otras –tal como un intérprete carpero lo hacía– para buscar una versatilidad y profesionalización de mi educación como actriz.

Desde un principio sabía que este trabajo representaba un gran reto para mí, pues atacaba directamente áreas de oportunidad que me había percatado que tenía durante mi formación: como las posibilidades vocales, conciencia corporal, gestualidad y dicción, y, sobre todo, improvisación. Siempre me vi como una actriz que manejaba una energía muy fuerte en escena y una corporalidad tosca que, si bien ayudaba para la realización de muchas cosas físicas, también representaba una carencia en la flexibilidad de mi cuerpo.

Llevar a cabo el entrenamiento para ejecutar los números que comprendía el presente montaje, me ayudó a encontrar y desarrollar esas otras posibilidades de mi yo-intérprete. El número musical de la bienvenida y despedida me llevó a una soltura de la voz y del cuerpo, tener la condición física necesaria para controlar el aire y apoyar el diafragma mientras cantaba durante el baile, y también perfeccionar la dicción para que se entendiera la letra.

El primer cuadro me demandó un profundo desarrollo de la presencia en escena, es decir, apoyarme de mi corporalidad para manejar una presencia en un espacio abierto y también perfeccionar el manejo del espacio de ejecución y de la ubicación del público. El número circense me llevó a un descubrimiento de la técnica de los malabares. Este número me mostró que, a través del rigor, la constancia y la paciencia se puede conseguir un resultado digno.

El intermedio con técnica *clown* me mostró la importancia de la honestidad y simplicidad en escena, y es que, como bien lo dijo mi maestro *Nano Lara la La*, erróneamente se cree que en el *clown* se trata de hacer muchas cosas y de tratar de engañar al público, cuando realmente quien es el *tonto* es el *clown* mismo y el espectador es el listo que está observando burlescamente lo que este está haciendo en escena; y para que sean claras sus intenciones, tiene que ir paso a paso y de la mano con el público, para que este no pierda y caiga en cuenta de *error*.

El intermedio de clown lo sentí como un regalo para el espectador. Si bien, en el primer cuadro sabía que mis acentos corporales tenían que ser bien definidos para el público, fue durante el número de los fantoches donde me percaté de la importancia del marcaje corporal, pues como se trataba de una figura más pequeña que la humana y su posibilidad de movilidad estaba limitada a las extremidades, las manos y la cabeza, los movimientos que se realizaban debían tener el doble de claridad y grandilocuencia que en el primer cuadro. También, este número ayudó en encontrar diferentes posibilidades de voz, al trabajar con la caricatura de una figura –*El mexicano*–, a través de la ejecución de un personaje en ficción –*La Tlacuacha*–.

Esta exploración de la voz también se desarrolló mucho durante la canción popular de este segundo cuadro, pues ya no sólo se trataba de *La Tlacuacha* ejecutando a la caricatura de un *mexicano*, sino que éste tenía que cantar. Mantener esa conciencia de ficción mientras ejecutas una canción con una métrica estricta y un tiempo preciso, requirió de mi parte mucha concentración y manejo de la caracterización del personaje para poder llevar a cabo las improvisaciones durante la canción. Lo cual me llevó a una preparación para el cierre del montaje, pues en este se trataba de mayor improvisación del personaje de *La Tlacuacha*, ya que tenía que interactuar con el público y era incierto lo que éste fuera llegar a hacer y decir. Evidentemente, el montaje de *Tambache de Cachivaches* generó en mí una gran apertura de visión: como ejecutante permitió confrontarme con ciertas dificultades que hasta antes de este montaje no había abordado, y que, si bien aún no están superadas, asumo que se encuentran desbloqueadas.

El tercer y último objetivo al que pretendía llegar era examinar y evaluar la efectividad del recurso de la farsa, así como también los elementos del Teatro de Carpa como forma de acercamiento al espectador popular contemporáneo. El resultado que se generó a través del proceso de montaje de *Tambache de Cachivaches* ha sido el que me ha causado mayor gusto comprobar, pues desde los ensayos que se realizaban al aire libre y en presencia de gente que circulaba cerca del espacio, fuimos comprobando de primera mano el interés que le provocaba a las personas lo que estaba sucediendo en aquel espacio. Verlos ejecutar baile, canto, malabares, y las otras actividades, provocaba interés en las personas que se desviaban de su camino para acercarse a ver qué estaba sucediendo. Una vez atento a lo que veía, decidía permanecer y se mostraban gustosos de formar parte de las interacciones que lanzábamos desde nuestros personajes, así como también, se permitían reír e interactuar con nosotros mientras los incluíamos en nuestras discusiones o los hacíamos cómplices de nuestros albures. Ver esos mismos rostros risueños volverse serios al escucharnos hablar sobre temas políticos y sociales contemporáneos, revelaba que dentro de ellos estaba sucediendo algo, un pensamiento está cruzando por su mente mientras está presenciando ese discurso, ¿qué es lo que piensa en ese momento? Es suficiente para mí ver que detrás de esos rostros posiblemente se esté desarrollando un pensamiento propio.

Así, cierro este trabajo de investigación, lleno de exploraciones, conocimientos y experiencias acerca de mi cuerpo, de mi voz, de mis habilidades como intérprete, de la cultura popular mexicana, que, espero, para el lector sean de relevancia y pueda brindarles un momento de reflexión sobre nuestra identidad, como individuos y como seres sociales que conforman una cultura. Cada cabeza es un mundo, y cada mundo es maravilloso por su honestidad, simplicidad y variedad.

BIBLIOGRAFÍA

Bentley, Erick, (1992), *La Vida del Drama*, México, Ed. Paidós.

Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, (1984) *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*, México, Consejo Nacional para la Cultura y a las Artes.

Hernández, Luisa Josefina, (1977) “Un enfoque Teórico de la Farsa” en la obra *Los Calzones* de Karl Sternheim, México: UNAM.

Merlín, Socorro, (1995) *Vida y Milagros de las Carpas*, México, INBA. Centro Nacional de Investigación Teatro Rodolfo Usigli.

Olgúin, David, (2011) *Un siglo de teatro en México*, Fondo de Cultura Económica, México.

Pavis, Patrice, (1980) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España, Paidós comunicación.

Paz, Octavio, (2004) *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.

Román Calvo, Norma, (2005) *Para leer un texto dramático*. México, Ed. Pax México.

_____, (2007) *Los Géneros Dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Spang, Kurt, (2009) *Géneros Literarios*, Madrid, Ed. Síntesis.

_____, (2009) *Teoría del Drama*, Madrid, Ed. Síntesis.

Filmografía:

- *Águila o sol* (1937), Dir. Arcady Boytler
- *Ahí está el detalle* (1940), Dir. Juan Bustillo Oro
- *México de mis recuerdos* (1943), Dir. Juan Bustillo Oro

- *Nosotros los pobres* (1947), Dir. Ismael Rodríguez
- *Una familia de tantas* (1948), Dir. Alejandro Galindo
- *Salón México* (1948), Dir. Emilio Fernández
- *Calabacitas tiernas* (1948), Dir. Gilberto Martínez Solares
- *El rey del barrio* (1949), Gilberto Martínez Solares
- *Escuela de vagabundos* (1954) Dir. Rogelio A. González
- *Mecánica Nacional* (1971), Dir. Luis Alcoriza

Anexos

Anexo 1. Texto de *Tambache de Cachivaches*- Original (Se colorean los extractos que se tomaron para la ejecución de esta la puesta en escena.)

TAMBACHE DE CACHIVACHES

Humberto Florencia

Personajes:

Tlacuacha

Tlachicotol

Con máscaras de mulas (ella tiene los labios pintados y un sombrero adornado de flores, él porta un bombín y saborea un puro) Tlacuacha y Tlachicotol van jalando un carromato. Con movimientos de pantomima, pareciera que huyen de alguien pues voltean para comprobar que nadie los persigue.

Luego de un breve trayecto, se detienen para secarse el sudor, beber aguamiel de un acocote e intercambiar máscaras. Continuarán con su camino temeroso, hasta que ya no aguantas más y se detienen.

El armatoste desvencijado podría ser un carro de ropavejero o un teatrino de marionetas ambulante o una combinación de ambos; estará cubierto por un gran letrero publicitario resaltando el título de la obra y el nombre de los personajes. De su interior, tomarán los objetos que se vayan requiriendo para sus diferentes personificaciones.

PRIMER CUADRO

TLACUACHA: Ora sí que la vi cerca, manito. Por poco y nos atrapan toda esa bola de malandros, facinerosos y poco entendidos de las artes *astromatebrútcas* y de las ciencias *merolicoïdales* -del merolico, no pienses mal- y todo por un malentendido. (Mentándosela a los supuestos perseguidores). ¡Meeendigos! Pero por diosito santo que no regreso a esa mugrosa y rascuache plaza de todas las calamidades.

[Aún molesta e igual que un toro que está por embestir, arroja tierra con los pies].

TLACHICOTOL: Cálmate y mejor bájale de espuma a tu champurrado; porque tú tienes toda la culpa de que nos pegaran tremenda corredera que, de habernos alcanzado, no quiero ni imaginarme lo que nos hubieran hecho.

[Exagerando los movimientos, trata de recordar adoptando diferentes poses, para que finalmente le reclamara a Tlachicotol por culpa].

TLACUACHA (cantinfleado): Oye, tampoco me andes levantando falsos con falsas falsedades, o qué o por qué o de qué, digo, porque yo soy una ciudadana respetuosa, hasta cierto punto, de lo que se tiene que respetar, porque si no se respetara, pus a dónde vamos a parar... Digo. ¿O qué? ¡Pus tú qué te traes! (Empuja a Tlachicotol para provocar un pleito). Arráncate, mi chavo... Aquí hay mucha hembra para un chisguete de machín... (Da algunos

pasos boxísticos). Éntrale, que aquí te espero... (Continúa boxeando *chaplinescamente* hasta que repentinamente se interrumpe). Por cierto, ¿de qué estaba hablando hasta antes que me interrumpieras?

TLACHICOTOL: Eso es lo malo contigo, que se te va el avión rete gacho. Te decía que por andar de metiche...

TLACUACHA: ...y encajoso, mmm...

TLACHICOTOL: ...ahora somos un par de delincuentes, peores que la escoria de la sociedad, tan jijos de la tiznada...

TLACUACHA: ¡Momento! Eso lo serás tú.

[Debaten un momento con: *No, tú; Faltaba más; Faltaba menos; Eso no me lo dices a la cara; Te lo digo; Bueno, nomás quería saberlo*].

TLACHICOTOL: De acuerdo, ninguno de los dos.

[A cada pregunta, Tlacuacha exagerará sus gestos de ignorancia para cada pregunta y comentario de su compañero]:

TLACHICOTOL: Mejor, ¿qué te parece si el jijo de la jícama jacarandosa y jedionda sea un ex mandamás de *apedillo* Em-Peña Bisnieta, ¿quién?, ¿no te acuerdas? El que te presenté en casa de Camila la Gandul, esa que organizaba eventos de belleza y de talentos infantiles, pero en el fondo era un catálogo de acompañantes para altos *ojecutivos*. ¿No? Haz memoria...

[Tlacuacha responde con un amplísimo gesto de haberse acordado. Pero luego de un instante, niega con la cabeza].

TLACHICOTOL: Pues entonces yo te la recuerdo: es el mismo que empeñó a la nación conduciéndonos al despeñadero... No la Gandul, sino del otro, que no es lo mismo, pero es igual (Tlacuacha continuará gesticulando y exagerando sus movimientos). ¿Cómo que quién? ¡Ehjele! No te hagas. Aquel que se casó con una morrita sabrosita nomás para aparentar, porque dicen, no me consta, que era adicto al *vergamangato* de *putasio*...

TLACUACHA: ¡Ah, sí! Es el ungüento que utilizas para las rozaduras del asterisco.

TLACHICOTOL: Ese mero, con el que te saco las espinillas.

TLACUACHA: ¿No me digas? El que te pone de rodillas y si no te entra, chillas.

TLACHICOTOL: Nel, cómo crees; yo sólo consumo productos naturistas.

TLACUACHA: Eso es lo que yo digo, manito, qué más natural que el *Camotetetrepas*, famoso por su poder tranquilizador... Aunque tampoco abuses, porque crea adicción.

TLACHICOTOL: Te doy un consejo: consume mucho *miembrillo* y serás feliz.

TLACUACHA: Se te nota en la sonrisa. Pero gracias, yo paso; ya ves que no es lo mismo que tu madre tome chinguere, que...

TLACHICOTOL: ...como te estaba diciendo, el Em-peña no se empeñaba en hacer feliz a su esposa y la chavalina, pus que ya se le antojaba un trocito de su chilito picosito y el otro que nomás no se comió la tortita. Por cierto...

[Tlachicotol le comparte una torta que guardaba en un bolsillo y mientras la saborean, pareciera que entablan una conversación interesante con la boca llena; es un diálogo que tiene tonos de sorpresa, enojo, risas y tristeza, hasta engullen el bocado].

TLACUACHA: No me digas. ¿El mismo *Empeñaempinaderonieto* que se casó aquí cerquita en la Catedral de Toluquita la bella? ¡Újule! ¿El que sobornó a senadores para que los mexicanos pagáramos más por el consumo de la luz y la gasolina? (Tlachicotol asiente). ¿El meritito que devaluó los terrenos de Texcoco para construir un aeropuerto que costaría cien veces cien multiplicado por cien más de su valor para mantenerlo sin inundaciones? (Igual). ¿Y mientras sus accionistas se la maman entre ellos... mmm, de lo lindo, con sus cuentas en Andorra, Panamá o *Sepalachingada* en dónde esconden sus tranzas, nosotros, *túyyonosotros*, por un triste malentendido, somos la escoria de la nación, ¿pero ellos siguen siendo unas cándidas palomitas? (Igual).

[Cantan un fragmento de "Se vende mi país" de Óscar Chávez].

TLACUACHA: Oye, nosotros no tenemos nada que ver con esa gentuza, ¿verdad? Aunque nos corrieron a la *malaqueña* de su fiestecita, bien sabes que todo fue un malentendido provocado por la confusión.

TLACHICOTOL: ¡Otra vez con esa cantaleta!

TLACUACHA (digna): Ninguna cantaleta, mi estimado. Porque estamos hablando de un malentendido que, si fuera *bienentendido*, entonces se entiende, que de no entenderse... pus se malentiende, ¿qué no?

TLACHICOTOL: Ni hablar, pero no te calientes, granizo. Aunque, *ultimadamadrementemente*, a mí se me hace que fingiste el malentendido delante del gentil público respetable que nos acompaña fielmente en nuestro espectáculo trashumante...

[Rompimiento en el que ambos exhiben sus sombreros para pedir cooperación.

Sus peticiones van acompañadas con coqueteos -regalando flores y corazones de papel-, hasta que Tlachicotol se pone celoso para rescatar a su compañera.

Aún en el embeleso, Tlacuacha se aferra al cuello de Tlachicotol a quien le obsequia un beso instantáneo y tronado. Ambos suspiran. Sin embargo, cuando reaccionan y dándose cuenta de la situación ridícula, Tlachicotol la deja caer. A su vez, Tlacuacha se limpia la caricia de los labios echándose un trago obtenido de una anforita].

TLACHICOTOL: ¿Lo ves? ¡Puros cuentos contigo!

TLACUACHA (resentida): ¿Cuentos? ¿Así calificas al cariño que te profeso? (Exagerando): ¿Después de todos mis sacrificios y mis lealtades, -bueno, sí tuve uno que otro tropezoncillo amoroso, pero ya está en el pasado- y así me correspondes?... ¡Qué

gacho se siente tu deslealtad! Cuando por culpa de un malentendido causado por tu malentendida *personancia*, yo te sigo siendo *bienentendidamente* fiel... ¡Ay, pobrecita de mí, tan sola y desamparada! Smif, snif, snif.

[Tlachicotol duda y se echa un trago para armarse de valor. Por su parte, Tlacuacha, luego de llorar amargamente, voltea a comprobar la reacción de su compañero y al notar que da resultado, ríe con picardía. Antes de ser descubierta, regresa al melodrama de lloriqueos exagerados].

TLACHICOTOL (busca consolarla): Perdóneme, Tlacuacha... ya sabes que soy muy bruto (ella asiente con picardía y vuelve a llorar) un hijo de la mala vida (igual)... Tal vez se deba a que mi progenitora nunca me quiso cuando era chamaco. ¿Sabes? Mi jefa no me daba su bendición si antes no le *caía* con un *varo* para los gastos de la casa. (Arrimándose a Tlacuacha). Pero contigo es diferente, ¿verdad?, Tlacuacha de mi vida. Tú sí me quieres, aunque no tenga en dónde caerme muerto... Ay, Tlacuacha, ¿tú sí me dejas acariciarte la nacha sin que me juzguen de pervertido?

TLACUACHA: ¡Aléjate de mí! Mal hombre, cruel y despiadado, (canta): *rata de dos patas, te estoy hablando a ti* (etc)... (imitando a Paquita la del Barrio): *Yo no sé, de verdad, por qué soy candidata a diputandenja, o más bien, candidota, por el POCAMADRE* (con un cartel promoviéndose); *voten por mí, aunque no sé por qué, pero voten por el Partido de los Oportunistas sin Credibilidad Amátridas Montoneros Autoritarios Desenfrenados por Repartirse los bienes del Estado... Viene viene, no deje de tranzar, porque el que no tranza no avanza...* (Patética): *¡Sí por México!*

TLACHICOTOL: ¿Te sientes bien?

TLACUACHA: Nel. (Rompimiento). Pero qué feo estás, mi chavo. Con esa cara no creo que nadie te pueda querer...

TLACHICOTOL: Feo pero cumplidor, mi reina. (Tlacuacha lo rechaza): A ver, no me haga pucheros. Ándale, dame un besito...

[Acepta, para que ambos reaccionen con timidez. Un nuevo beso instantáneo para luego cubrirse el rostro exagerando su vergüenza. Cuando Tlachicotol busca una tercera caricia, Tlacuacha se ha movido de lugar, obligándolo a caer de bruces.

Tlachicotol permanece con la boca en busca de un beso y busca a su amada].

TLACUACHA: Ya no seas encimoso, en verdad no hay nadie que te aguante cuando te pones en ese plan.

[Compungido, Tlachicotol guarda sus tiliches en el carramato. Desilusionado se aleja unos pasos hasta que Tlacuacha lo alcanza].

TLACUACHA: Tranquis, mi Tlachicotol. Tampoco te me amuines.

TLACHICOTOL (melodramático): Es que... es que... es que tienes unos modotes conmigo. Ya nada más falta que me pegues... ¡Ay, qué nos está pasando!

TLACUACHA (en el mismo tono): Pus es que, de verdad que no te merezco. Siempre has sido de ley conmigo. Pero ahora entiendo que cada uno es como una pluma en el aire y que debemos seguir el impulso de nuestros instintos. ¡Adiós!

[Están a punto de separarse, pero recapacitan. Reinician caminos opuestos y rectifican lo andado para reencontrarse. Se extrañan, se necesitan].

TLACUACHA: ¿A poco crees que te ibas a desprender de mí, así como así, como si fuera un tiliche, peor que tus calzones mengrambrosos? ¡Pues no!

TLACHICOTOL: ¿Eso significa que en verdad me quieres?

TLACUACHA: Ehhh... eso significa que... en verdad quiero lo que tengo que querer y... y si *deveritas* tú me quieres, entonces también quiero que me quieras para poderte querer de a veras.

TLACHICOTOL (consternado): ¿Deveras?

TLACUACHA: Ahora que, si tú no quieres, pus tampoco te puedo obligar. Imagínate, es tan poco el querer y querer gastárselo en celos, pues no hay que ser. Si eso es lo que quieres, pero en verdad me pregunto, ¿qué es lo que quieres que tanto pudiera quererse para querer seguir queriendo?

TLACHICOTOL: Muy sencillo: que ya no andes de mitotera. Por favorcito, ya no menciones nada de política.

TLACUACHA: Es que eso no te lo puedo asegurar, mi estimado Tlachicotol. Sabes que me enmuina ver tanta tranza y mantenerme callada.

TLACHICOTOL: Puras imaginaciones las tuyas. Si en verdad las cosas estuvieran de la chinchilla como te lo *afiguras*, habría matanzas, falta de oportunidades para los jóvenes, trabajos agotadores por un salario insuficiente, hambre, enfermedades, acaparamiento de las medicinas por las farmacéuticas, prostitución infantil, feminicidios...

[Conforme enuncia la desigualdad, Tlachicotol pierde el entusiasmo. Ambos se miran por un instante, hasta que rompen la situación para dirigirse al carromato para caracterizarse.

SEGUNDO CUADRO

Tlachicotol será un magnate caricaturizado; se arropa con un saco de color rojo y corbata amarilla, en cuya espalda se identifica una empresa: Banco Mefisto. Por su parte, Tlacuacha se coloca una playera de la selección mexicana de futbol, unos bigotes de aguacero y una peluca para verse como un hombre maduro; lleva un costal repleto de lo que parece basura].

TLACUACHA: Jovenjovenjoven, ¿me podría ayudar?

TLACHICOTOL: Imposible, impostergable, impensable. El balance de la bolsa se devalúa en dimensiones alarmantes, por lo que debemos inyectarle divisas para incrementar el porcentaje de crecimiento bruto.

TLACUACHA: Si es muy bruto, estoy de acuerdo con inyectarlo.

TLACHICOTOL: ¡Ignorante, palurdo, naco, sin clase ni prestigio!

TLACUACHA: ¿Además todo eso? Caray, ahora entiendo que ande de *pocaspulgas*. Mire, no es bueno hacer corajes. ¿Por qué no se toma un tecito? El boldo mezclado con toronjil, acompañado con un poco de miel, ajo, (susurra): y un chorrito de chinguere, le ayudará a reanimarse... además de aclararle la voz, en una de esas, hasta lo vuelve hombrecito.

TLACHICOTOL (carraspea, pero jotea): Por dios, ¿qué está diciendo? (Tose nuevamente, engola la voz y adopta una postura viril): Perdone, pero usted me confunde.

TLACUACHA: ¡Niguas! No te hagas, manito. Si el confundido es otro. (Con picardía): Ya *deschongate*, qué hay de malo en darle gusto al gusto. ¿O qué? ¿No te has dado cuenta de que nadie es lo que aparenta? *Lica* bien pa que no te confundas: ¿Soy una nena convertida en hombre para poderme ligar a las chamaconas o soy un cabrón refinado en busca de un papito que me refine?

[Ante la duda, el ejecutivo bancario intenta huir, pero el cliente le impide el paso].

TLACUACHA: ¡*Ladrónde*, mi chavo! Hasta pareces candidato de una coalición para saquear al país; uno de esos que, cuando los cachan en la movida, corren con los gringos para que, con una buena feria, les avalen sus chapuzas.

TLACHICOTOL (varonil): Déjeme pasar... (en contraste): ¡Que me pierdo!

TLACUACHA: Si te pierdes, yo te encuentro, mi rey... mejor dicho, mi reina. (Seductora): ¿Sabías que el amor es como aprender a manejar?

[El ejecutivo bancario adopta una pose de "niña inocente", llevándose el meñique coquetamente a un extremo de la boca, levantando la patita, pestañeando y negando con la cabeza].

TLACUACHA (con picardía; puede alternarse el rol activo): Es muy sencillo papito/mamita. Debes tomar el volante fuertemente, hasta que se te salten las venas... pero con las dos manos, no seas güey... Luego, empújale al clutch, suavcito y con decisión, y sin soltar la palanca de velocidades, le metes a la primera y de a poquito le aflojas la pata para darle arranque... Así, así mero, sin miedo. Repites el movimiento, pero ahora pasas a la segunda; de nuevo y pasas a la terceeera, ay, acelérale, mete pata, así mero, pásale a la cuarta y... (rompe el encanto para reprenderlo). ¡No te digo! Eres re baboso, ya chocaste.

TLACHICOTOL (reponiéndose del desconcierto): Me parece que ha sido suficiente por hoy. Las oficinas del banco están a punto de cerrar.

[El gerente guía al cliente hacia la salida, pero éste se suelta para regresar].

TLACUACHA: Ningún me cierras el banco, chiquito. De aquí no me salgo hasta que me arregles mi asunto.

TLACHICOTOL (entre desesperado y asustado): ¡Cuál asunto! Soy un hombre casado, decente y respetuoso.

TLACUACHA: Tampoco, tampoco. No se me acelere. ¿Pues en qué está usted pensando?

TLACHICOTOL (tímido): ¿No que yo, que usted, que nosotros y luego la palanca, que si acelera y luego que siempre no?

TLACUACHA (con picardía): *Irairaira*. ¿Y usted qué dijo? ¿Apoco? ¿Será? Si no lo es, que lo sea, digo, ¿no? Porque para luego es tarde...

[Malinterpretando el mensaje, el banquero se le abalanza, pero el cliente lo rechaza].

TLACUACHA: Párele a su tren, ¿no que muy decente y respetuoso? Pus vayámonos respetando... A lo que yo me refería y que no podemos dejarlo para otra ocasión, es el negocio que vine a tramitar en este banco; y si ya se le olvidó mi *tranza-acción*, entonces yo se la recuerdo.

TLACHICOTOL (recuperando la actitud de un principio): Eso es imposible, irrelevante, incompatible. Nuestro banco cierra a las cinco de la tarde y ya son... ¡Las cinco y cinco minutos! ¡Qué desagradable, qué desequilibrio, qué desastre!

[Intenta sacarlo nuevamente del establecimiento, pero el otro se regresa].

TLACUACHA: Antes déjeme explicarle a qué vine, porque no me fui, y si no me he ido, es porque sigo aquí y no allá. ¿Quedó claro? Porque para mí, no. No importa. La cuestión es: ser o estar.

TLACHICOTOL: De eso no me queda la menor duda. Ser y estar pendejo es una característica que lo caracteriza a la perfección.

TLACHICOTOL: Ni tanto, mi estimado, porque para ser un buen pendejo, hay que perfeccionarse. Como, por ejemplo, permitir que un banco administre mi dinero.

TLACHICOTOL: ¿Quién se cree usted que es?

TLACUACHA: Me llamo Tadeo Tlacuache Torrente Telera Tiznada y vengo por una asesoría financiera.

TLACHICOTOL: Imposible, incomprensible, inverosímil. Banco Mefisto, del cual soy Ejecutivo Máster Class...

TLACUACHA: ... ¿Ojecutivo Mamastesconclass?

TLACHICOTOL: E-je-cu-ti-vo. Ignorante, primate, primitivo. Fuchifuchifuchi, lárguese de aquí... Le repito que no puede quedarse en nuestra sucursal. Vuelva mañana y, aunque tampoco lo atenderemos, al menos conseguiré que se lleve esa bolsa de basura junto con sus olores. (Saca un aromatizante para rociarlo). ¡Guácala, qué asco!

TLACUACHA (triste): ¡Híjole! ¡Qué gacho se siente que lo traten a uno igual que a un perro callejero! (Reanimándose). Pero pronto dejaré de ser un don Nadie, porque su banco administrará mis ahorros.

TLACUACHE: Pero ¡qué necio! Se me hace que usted es uno de esos zarrapastrosos que apoyaron la cancelación del aeropuerto de Texcoco.

TLACUACHA: Fíjese que sí... que sí soy... muy ignorante. Nunca se me habría ocurrido la brillante idea de colocar aviones sobre un lago... Siempre y cuando, supiera que todo lo construido estaría en riesgo de inundarse y entonces, podría ofrecerme para su reconstrucción y sacar más dinerito... ¡Pero qué cosas se me ocurren! ¿Verdad?

TLACHICOTOL: Puras fantasías de vagos que jamás se han subido a un avión.

TLACUACHA: Pero un aeropuerto no solamente sirve para viajar, sino que habilita el comercio, ofrece empleos. Además de pasajeros, transporta medicinas, cartas, maquinaria, en fin. Pero no he venido a disolver los nubarrones de sus frustraciones, sino que estoy dispuesto a confiarle mis centavos.

TLACHICOTOL: ¿Por qué no va al banco de enfrente?

TLACUACHA: Porque de allá me mandaron para acá.

TLACHICOTOL (luego de maldecir a la competencia): Sépase que Banco Mefisto *Internashional* Intercontinental sólo maneja divisas internacionales como el dólar o el euro. Lo lamento, pero nosotros no aceptamos moneda nacional.

TLACUACHA: Lástima. (Mostrándole el costal). ¿Ahora qué voy a hacer con toda esta morralla?

TLACHICOTOL (despreciándola): ¿Trajo su dinero en efectivo? Seguramente lo recibió de propinas, ¿o me equivoco?

TLACUACHA: ¿Tiene algo de malo?

TLACHICOTOL: Lo que no tiene es nada de bueno. Banco Mefisto Company, donde sus intereses son nuestros intereses, porque si genera interés, nadie más interesado que nosotros, es una institución de prestigio y el trato con nuestros clientes es personalmente no personal, prácticamente ni los conocemos.

TLACUACHA: Ahora entiendo cómo hacen tranza a la gente...

TLACHICOTOL (cubriéndole la boca e intentando apartar al cliente para que nadie lo escuche): ¡Qué cosas se le ocurren! Nosotros no tranzamos, invertimos...

TLACUACHA: ...especulan...

TLACHICOTOL: ...otorgamos créditos...

TLACUCACHA: ...endeudan para toda la vida...

TLACHICOTOL: ...ayudamos a que adquieran su casa...

TLACUACHA: ...que, si terminan de pagarla, ya no les queda espíritu para disfrutarla...

TLACHICOTOL: ...administramos sus pensiones para que tengan una vejez tranquila...

TLACUACHA: ...tranquilizan las pensiones por una administración que mata antes de la vejez y...

[Cuando el cliente está a punto de responder, prefiere interrumpirse. Algo se le ocurre, pero no lo expresa. Finalmente se muestra con indignación].

TLACUACHA: Explíqueme una cosa. Administrar significa que, luego de tantos años de trabajo, además de cientos y miles de retenciones del salario para un fondo de pensión, al final ¿sólo reciba una caja de galletas para guardar sus cenizas?

TLACHICOTOL (luego de un breve balbuceo): Les damos empleo empaquetando mercancías en el supermercado. Además... reciben buenas propinas sin tener que declarar sus ganancias en Hacienda. ¡Malagradecidos!

TLACUACHA: Los agotan; les arrebatan sus fuerzas, su salud, sus esperanzas...

TLACHICOTOL (persignándose): ¡Qué cosas estoy escuchando! Eso es comunismo.

TLACUACHA: Se llama sentido común.

TLACHICOTOL: Mentiroso, calumniador, populista.

TLACUACHA: ¿Sabe una cosa? Mejor me largo a echar pulgas a otra parte.

TLACHICOTOL: ¡Por fin! Permítame conducirlo hasta la puerta.

[Con brusquedad, el ejecutivo toma al cliente del brazo, presionándolo para que salga del establecimiento. Por los jaloneos, se rasga la bolsa del cliente, ocasionando que su contenido se extienda por los suelos. Se trata de fajos de billetes que su propietario intenta guardar].

TLACHICOTOL (con sobrado interés): ¡¡¡Permítame que lo ayude, gentil caballero!!!

TLACUACHA (con molestia): ¡*Ni maíz palomas!* Así dejémoslo; al fin que de mejores sitios me han corrido. Le juro, le prometo, le aseguro que no vuelvo a su mugroso banco.

TLACHICOTOL (ambicioso): Me temo que hubo un malentendido entre nosotros. Yo soy su amigo, su camarada, su hermano y, si lo prefiere, hasta su perro fiel.

TLACUACHA: Eso es humillante, no lo vuelva a decir.

TLACHICOTOL: Para los negocios no existen las humillaciones. Por favor, permítame asesorarle, apoyarle, servirle en lo que usted ordene y mande.

[Imitando a los perros, el ejecutivo se agacha, olfatea, ladra y de paso, se lleva algunos billetes a la bolsa. Podría pedirle al público su complicidad, incluso sobornarlos con algunos billetes y si hubiese respuesta, interactuar].

TLACUACHA: Me parece que estoy abusando de su tiempo; ya es hora de que cierren esta sucursal, así que mejor regreso mañana.

[Cuando el cliente está a punto de retirarse, el ejecutivo lo toma del brazo, incluso lo carga, para no dejarlo escapar].

TLACHICOTOL (con rapidez): *Nunca es demasiado tarde para un cliente, permítame que le ayude que le asesore que le brinde el servicio que usted se merece.* (Propio): Considéreme su amigo; la única persona en la que puede confiar. (Respira hondo): *¿Le ofrezco un cafécito un poco de agua untequilita o algo mejor un mamadita?*

TLACUACHA: ¿Qué dijo? ¿Una...?

TLACHICOTOL: ...un vaso con agüita.

TLACUACHA: No sea troglodita, lo que usted quiere es una raspadita de lo contrario no me acredita.

TLACHICOTOL (cínico): ¡Cómo lo adivinó! Con una cucharadita de *semeagachadita*, nos daremos una meriendita.

TLACUACHA: Pues vaya a que le dé una sobadita su bendita mamacita.

TLACHICOTOL (En pose de concededor): Creo que me malentendió. Los protocolos financieros me obligan a consultar su historial crediticio... Pero ¡qué importa si usted es un magnate empresarial! (Arrebatándole un fajo de billetes). Mi comisión.

TLACUACHA: No sé, hay algo que no me convence. ¿Qué tal si lo discutimos en otro momento? (Trata de escapar, pero lo regresan).

TLACHICOTOL: Sépase que no hay mejor momento que el de las grandes decisiones. (Se apodera de más dinero). Para el redondeo como apoyo para los niños que no van a la escuela. (Toma otros billetes): Para el estacionamiento... Por el secreto bancario... Por la apertura de cuenta... Por lo que poco cuenta, pero cuenta mucho... Para comenzar a pagar nuestra deuda externa... Por...

TLACUACHA: ¡Por su pinche madre, ya párele! (Aparte, al público): Presiento que éste me quiere ver la cara de su tarugo. (Al ejecutivo): ¿Me asegura que al depositar mi dinerito en su banco obtendré mayores ganancias?

TLACHICOTOL (apoderándose del costal con billetes): Indudablemente, incuestionablemente, impostergablemente.

TLACUACHA (jalonea con el ejecutivo por el costal): Pe-pe-pero ya una vez, no hace mucho, que los bancos tronaron como ejotes. Se chingarón los ahorros de la gente y no conformes, pidieron un prestamotote para que, los que antes fueron ahorradores, ahora son deudores.

TLACHICOTOL (se interrumpen para meditar): Si, en efecto. (Rompimiento espontáneo). ¡Pero la gente ya no se acuerda de la mayor tranza de la historia! Dejemos que el pasado se quede en el olvido. (Recupera el costal): Además, esas cosas no volverán a suceder.

TLACUACHA (como niño inocente): ¿Me lo promete?

TLACHICOTOL (perverso) Se lo prometo, ¿y sabe por qué? (Con rapidez y cuando respire será exagerado): Porqueeee... Banco Mefisto es el único centro financiero que ofrece los más altos rendimientos del mercado negro- con un tazade interés del...mmm...#%=?\$#¡por ciento! yesoes unalanototota con la que se po dra jubilar sin ningunapreocupación y siacepta invertir con nosotros podrá retirarsus ganancias- siempre que nosotros se lo permitamos- oreinvertirlas cuando quiera- siempre con nosotros- créame ningunoleofrecetantos beneficios como Banco Mefisto y si en los siguientes cinco minutos se incorpora aalequipodemagnates ricachonestriunfadores obtendrá comoregaloespecialdenuestrainstitución... Nounauto¡Guacala! Tampocounacasa¡Yiu! Sinounasuscripción vitaliciapar aquedisfrutedetodonuestrocariño... (Serenoy con voz engolada): ¿Qué le parece? ¿Acepta?

TLACUACHA (duda): Aún no lo sé... Aunque, convertirme en inversionista me permitiría codearme con los cacas grandes. (El ejecutivo le hace un gesto de desaprobación). Con los ricachones, políticos y jerarcas de la Iglesia y seré su carnal. (Un nuevo rechazo). Saldré en las portadas de *Vogue*, *Hola*, *The Economist* y revistas financieras. (Igual). Las cadenas de televisión transmitirán mis opiniones.

TLACUACHE: Soñar no cuesta nada: que usted aspire a formar parte de su clase y que ellos lo toleren por su dinero, no significa que lo acepten como parte de su clase social.

TLACUACHA: En eso tiene toda la razón por dentro y bien metida en la conciencia. (El ejecutivo no sabe si fue albureado). Si bien me lo dijeron mis padres: *el pobre que defiende al rico es como su perro, porque el rico le permite defender su casa, pero jamás le permitirá entrar en ella...*

TLACHICOTOL: Ni se amuine por insignificancias. Lo verán feo, muy poca cosa, un don nadie, desperdicio para la basura, plaga, cucaracha, alimaña, chahuistle, un nini, un morenaco, inculto, sin clase...

TLACUACHA: ¡Párele, párele, párele! Mejor no me defiendas, manito.

TLACHICOTOL: Sin embargo, agradézcales que de vez en cuando son generosos con la gente como usted... Así es, y no me mire con esos ojos de perro apaleado.

[Extraído del carromato, Tlachicotol despliega un biombo de cartón con cinco figuras regordetas de magnates, banqueros y políticos. Las figuras deberán carecer de rostro para que por ese espacio los actores puedan asomarse.

Esta mampara permanecerá extendida hasta que la pareja reanude su camino.

Tlachicotol (1) y Tlacuacha (2) se colocarán por detrás de las figuras adoptando una voz diferente].

VOCES (1): ¡Vas, carnal! (2): *Carnal, tus nalgas.* (2): *No salgas porque me las das y no te las recibo.* (1): Si te chingamos, es por tu bien. (2): *¿Por mi bien? Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos.* (1): Debíamos cerrar nuestras fábricas y negocios para que aprendan a valorar. (2): *Ciérrenlas.*

(1): A ver, ¿qué harían sin los empresarios? ¡Nada! (2): ¡Ciérrrenlas, les digo! (1): Ingratos. (2): *Explotadores*. (1): Todavía que les damos empleo y así nos responden. (2): *Sin el trabajo de la gente sus negocios jamás funcionarían*. (1): ¡Populistas! (2): ¡Clasistas! (1): Por cierto, ¿cómo va eso de la lucha de clases? (1): ¡A la perfección! Seguimos ganando.

TLACUACHA: Bueno, ¿y si, para rescatar nuestras fuentes de empleo, trabajáramos el doble de la jornada laboral y con el mismo sueldo?

VOCES (a partir de este momento es ad libitum): ¡Hecho! No, ¡mejor el tripe! No, el cuádruple. No, el quíntuple... No coman, no duerman, no respiren, no sean felices... (Perversos): Pero antes, entréguenos a sus hijos, para que podamos conservar la mano de obra barata y durante muchas generaciones.

TLACUACHA: No suena muy justo, pero si acepto, al menos me daría un chance para estudiar.

VOCES: ¿Lo ve? Exigen demasiado. Pero somos generosos. Accedemos a sus condiciones, aunque sin generar antigüedad, ni aguinaldo, ni vacaciones, ni seguro social y sin derecho a una pensión... (El trabajador está derrotado). A-de-más, con una base de salario mínimo de un pesote para que lo derrochen en cocacolas, chicharrones, pastelitos y demás productos elaborados en nuestras fábricas.

TLACUACHA: ¿Escuché bien? ¿Un peso de salario?

VOCES: ¡Pero por supuesto! ¿O qué creías? Les dijimos que merecían un salario mínimo, ¿y qué más mínimo que un peso?

TLACUACHA (con dignidad): Cierren sus empresas. (Se escucha un “¡Oh!” de sorpresa). Llévense todos sus negocios. (¡Oh!) Pero ¿qué sucederá cuando los trabajadores del mundo decidan apagar todas las máquinas y no abrir los almacenes ni los grandes comercios? Nosotros sabemos trabajar.

VOCES (asustados): ¡Comunismo! ¡Qué horror! ¡Qué barbaridad! ¡Se acabará la libertad! ¡Nos quitarán nuestras propiedades! ¡Nos idiotizarán! ¡Destruirán nuestras creencias religiosas! Ya no podremos comerciar con pornografía ni con armas ni con la educación ni con los hospitales. ¡Oh!, y ahora, ¿quién podrá salvarnos de la plebe?

[Mientras vociferaban, Tlacuacha se arropa con un esmoquin y moño. A su vez, se coloca un sombrero de copa. Carga un portafolios con un enorme signo de pesos dibujado].

TLACUACHA: No se asuste, no se alarme, no se preocupe. Ante cualquier altercado democrático, nosotros tenemos una solución... una solución a la medida de cualquier endeudamiento del país. ¿Qué tal si le ofrecemos la organización de un Mundial de futbol o de una olimpiada? ¿No? Entonces, ¿algo mejor y más espectacular? (Como publicista): ¿Qué le parece una gran fábrica de sueños sin cumplir?

TLACHICOTOL: Suena atractivo.

TLACUACHA: Es muy sencillo. (Abrazándolo para mostrarle un mundo ficticio): Construiremos una agencia informativa que nos permita mantener a la gente asustada y como es bien sabido, una sociedad con miedo y enfurecida, compra cualquier cosa que les ofrezca y sin importar que no sirva para nada.

TLACHICOTOL: No creo que sea posible.

TLACUACHA: Se lo demostraré. (Como merolico): Pásele caballero, güerita, gentil público. Mande al niño, mande a la niña que hoy le vengo a ofrecer un artículo que no puede faltar en su casa. Llévelo en la bolsa, en su mochila, pero nunca se separe de la única e infalible *Tarugicina*. (Muestra una cajita de cartón).

TLACHICOTOL: ¿Y eso para qué sirve?

TLACUACHA: ¡*Cómoqueparaqué!* ¡*Cómoqueparaqué!* Nombre, ¿pues en que mundo vive? Todos saben que la *Tarugicina* hace de *tocho* y si no lo hace es porque todavía no se inventa. La *Tarugicina* ataruga, obnubila y permite que le crezca su miserable pellejito para que lo ande presumiendo como si fuese su mayor logro como hombre.

TLACHICOTOL: ¿En serio? Le compro tres cajitas.

TLACUACHA (entregándole el producto, le arrebató un fajo de billetes): Por si fuera poco, con una untadita de *Tarugicina* usted obtendrá el amor de quien se le antoje. (Más cajas y más dinero). Será rico, poderoso e incluso podrá cumplir su sueño más anhelado. (Tlachicotol le susurra algo al oído). ¡En efecto, mi estimado reprimido! *Tarugicina* le permitirá convertirse en una mujer (Tlachicotol intenta que sea discreto) y mientras su efecto permanezca en toditito su cuerpo, usted será la más hermosa modelo dispuesta a complacer los instintos del más varonil de los caballeros.

TLACHICOTOL (coqueto): ¿En serio? ¿Me lo jura por su madre?

TLACUACHA: A las pruebas me remito.

[Además de colocarle la sustancia, Tlacuacha lo cubre con un vestido (en su defecto, con una playera con el estampado de una voluminosa modelo con lencería) y le coloca una máscara que reproduzca una conocida actriz y una peluca rubia].

TLACHICOTOL (comportándose de acuerdo con la caracterización): Interesante. Pero no se interrumpa y sígame explicando.

TLACUACHA: Antes debo cobrar por mis servicios. Las grandes ideas tienen su costo. (Toma unos billetes de la bolsa del banquero). Y las mejores transformaciones comienzan por su financiamiento.

TLACHICOTOL: ¡Oiga, espere, eso es demasiado!

TLACUACHA (digna): Perdóneme usted. Pensé que estaba tratando con un hombre de negocios, pero me equivoqué. Lamento que hayamos perdido el tiempo, porque *the time is money*. Ahora tendré que venderle mi producto al hombre más rico del planeta... Esperaba darles una oportunidad a las jóvenes promesas de las finanzas, pero...

TLACHICOTOL (colocándole fajos de billetes en las bolsas): Parece que hubo un malentendido. Estoy dispuesto a invertir. (En secreto): ¿Sabe? Soy un gran especulador, digo, un eminente, prominente, eficiente inversionista.

TLACUACHA: Quién sabe. Dudaste y eso no es una buena señal.

TLACHICOTOL: Pero al instante de tomar decisiones, soy un tigre, un león, una beestia que defiende los capitales sobre cualquier sentimentalismo. Soy capaz de venderle mi alma, mi patria, mis órganos y si no vendo a mi madre es porque no la tengo. Pero por favor, no me deje fuera de los bisnes.

TLACUACHA: Muy bien. Una última oportunidad... Primero una prueba: ¿eres fiel como un perro?

[Tlachicotol se hinca para ladrar y jadear como un perro amaestrado].

TLACUACHA: A ver, brinca. (Tlachicotol obedece). Hazte el muertito. (Igual). ¡Uy, qué lindo! (Al público): Sin duda llegará a ser ministro de la Suprema Corte de Justicia. (A Tlachicotol): Necesito más pruebas... ¿Falsificarías la información, adulando a los ladrones y desprestigiando a los honestos? (Tlachicotol se coloca una peluca verde y una nariz roja de payaso. Complementa sus aditamentos con un “¡Ooorale, chamacos!” con voz ronca): ¡Qué encanto de criatura! (Se lleva una mano a la barbilla en pose pensativa): Mmm... veamos. ¿Y si te doy el título de sabio? ¿Qué harías siendo el Premio Mario Llagas Odiosa de Escritores? (Tlachicotol despliega dos enormes publicaciones: “Letras Serviles” y “Deforma”). ¡Genial! ¿Sabías que tienes un gran parecido con los intelectuales sentados en el orgánico? Porque algunas veces les pasan muchas cosas por la cabeza, pero muchas más cabezas les pasan por la cosa.

TLACHICOTOL: ¿Entonces ya estoy listo para graduarme en Finanzas Ejecutivas?

TLACUACHA: Mi querido amigo, permítame decirle que...

[Cantan un fragmento de “Los macarras de la moral” de Joan Manuel Serrat].

TERCER CUADRO

[Los actores manipularán, con ambas manos, diferentes marionetas, cuya caracterización corresponderá a las situaciones. La idea consiste en intentar que se visualice una multiplicidad de individuos a partir de los muñecos y que los actores tengan la capacidad de ejecutar las diferentes personalidades].

TLACUACHA: Grupo Financiero Topillo y un servidor, el Licenciado Vidales...

TLACHICOTOL: Dijo usted, ¿Vivales?

TLACUACHA: ¡¡¡Vidales, de vitalidad, prosperidad y esperanza!!!

TLACHICOTOL: ¡Aaaaah! Pos yo nomás decía.

TLACUACHA (burlándose): Ah, pus ponga mucha atención y no se me distraiga, porque podríamos convertirnos en una dictadura.

TLACHICOTOL: ¿Por vivales como usted?

TLACUACHA: Vidales... Mi apellido es Vidales. Y no, continuamos en el atraso téecnológico, éenergético, cientíífico e íindustrial porque los morenacos como vosotros no entendéis que la mal llamada conquista no fue otra cosa que un acto civilizatorio; y desde entonces, no hemos hecho otra cosa que domesticarlos. ¡Salvajes!

TLACHICOTOL (imitando a Jesús Martínez, "Palillo"): Pos ustedes no dejan de ser un grupo de retrógradas, subnormales, infrahumanos, *paciflorínicos* vende patrias, *verdá* de dios. ¡Jijos de su re contra méndiga y *rechintola* reforma energética que nomás sirve para que les subsidién la luz y la gasolina a los móndrigos potentados!

TLACUACHA (se propone que las marionetas reproduzcan los rostros de Javier y Gilberto Lozano): ¡Adoradores de Satán! ¡Bola de rojillos simpatizantes de los rusos! ¡Abortistas! ¡Putos, maricones, homosexuales, aberraciones de la creación! ¡Contra natura de lo dispuesto por nuestro Señor Todopoderoso! ¡Ya nos lo advirtió el venerable Cardenal Vigésimo Ojete que vendría el Anticristo en la figura de un falso mesías! ¡Colaboradores de Hitler! (Se escucha una multitud de risas). ¿Ustedes de qué se ríen?

TLACHICOTOL: La verdad es que... cómo le digo, Licenciado... Está usted meando fuera de la bacínica. Hitler es el nombre de mi perro.

TLACUACHA (continúa con las caracterizaciones): Pero dígame una cosa, mi estimado tercermundista. ¿Su perro conoce los principios del progreso? ¿Noooo? (Tlachicotol niega). Pues como ya dijeron unos hombres sabios: "Debemos permanecer fieles a los principios, porque los principios son lo principal. Si los principios fueran fines, irían al final".

[Rompimiento con la canción "Ja, ja, ja" de La Lupita.

Cambio de ambiente, pero conservando la propuesta de marionetas].

TLACUACHA: Pase por su tarjeta de crédito. Preaprobada, pre endeudada y precargada con los intereses por el manejo de cuenta, el impuesto por no utilizar efectivo y el cargo por un seguro por accidentes, que no nos pidió, pero que se la dejamos ir para que cuando requiera de un seguro por gastos médico, le expliquemos que no cubre su enfermedad y los enviemos a donde mejor le convenga o, en su defecto, deba pagar por los gastos médicos generados por su enfermedad.... Contrátela por un año, que un año se pasa pronto y en un año usted se encargará de que su deuda se incremente. (Cantadito): Tan sólo firme y su alma será nuestra.

TLACHICOTOL: ¡Qué emoción! Yo siempre he querido tener una de esas cosas que se insertan por la ranura y todavía que se la metes, te da dinero; y cuando se la sacas, te da las gracias. Además, se escucha una dulce y angelical voz que te dice: ¡vuelva pronto!

TLACUACHA (dudando): Estamos hablando de la tarjeta de crédito, ¿verdad?

TLACHICOTOL: ¿Pues de qué otra cosa podría ser? De eso, ¿no?

TLACUACHA: ¡Ah, sí! En eso que no es lo otro. Aunque lo otro podría ser divertido. Pero a falta de eso no podría haber lo otro... y, con lo otro, obtendríamos mucho de eso.

TLACHICOTOL: Pero me pregunto, ¿qué es eso por lo que tantos dan lo otro y en ocasiones se les desgasta lo otro sin haber obtenido eso?

TLACUACHA: Muy buena pregunta. Se nota que, de a poco en poco (con picardía): suavécito, bien despacito, le estamos metiendo, otro poco... la firme, la larga y prolongada, idea de ahorrar.

TLACHICOTOL: ¿Y eso duele?

TLACUACHA (le entrega un contrato): Al principio, pero luego se acostumbra. Firme e incorpórese al mundo de los deudores sin remedio.

TLACHICOTOL (lee): Mientras lo disfruto, me podría explicar qué significa esto que dice aquí: “Te la extendo y te penetro, no cabe duda, y te hundo una cuarta de carne cruda.”

TLACUACHA: El calcetín.

TLACHICOTOL: ¿Y esto?: “En la mano de las damas a veces estoy metido, unas veces estirado y otras recogido.”

TLACUACHA: El abanico.

TLACHICOTOL: Aquí hay algo raro: “Dura te encanta en la boca, porque te quita lo caliente. La lengua la mueves como loca, ¡ay, qué rico se siente! La sacas cuando se agudó y la boca te embarró.”

TLACUACHA: La paleta de hielo. En verdad que usted es muuuy mal pensado. ¿Por qué no confía en las instituciones? Firme, ¿qué le cuesta?

TLACHICOTOL: Antes acláreme una cláusula. Aquí dice: “Cabezón, flaco y chaparro, además de estar encerrado. Si quieres que te caliente, sácalo tranquilamente; frótalo y dale tallones o unos cuantos arrimones. Sólo así funcionará y ese cabezón chaparro siempre te calentará.”

TLACUACHA: El cerillo.[1] Clarísimo; tan claro como las aguas del río Lerma.

TLACHICOTOL: ¿Sabe qué? Me ha convencido. Estoy dispuesto a pagar eternamente por la deuda contraída por los que nos tienen de rodillas. (Firma): También por los funcionarios que se acomodan en empresas multinacionales a cambio de la pobreza. (Firma): Por los periodistas de televisión cuya opinión se compra a cambio de una rebanada de verga. (Firma): Antes quisiera que me permitieran odiar a los humildes e ilusionarme de que formo parte de los bonitos.

TLACUACHA: Faltaba menos. Con todo el dinero que nos acaba de facilitar, compró su derecho a lavar nuestros coches.

TLACHICOTOL: ¡Qué emoción!

TLACUACHA: Ahora falta que pueda mantener su nuevo estatus social.

TLACHICOTOL (desilusionado): Pero le acabo de entregar todo mi dinero; ya no me queda nada.

TLACUACHA: En eso se equivoca... (Modifica su actitud jovial a una perversa): Aún cuenta con su alma.

TLACHICOTOL: ¿De qué puede servirle algo que no le puedo entregar de manera física, como una casa o un coche?

TLACUACHA (perverso): En eso se equivoca, mi próximamente servidor... (Jovial): Siéntese, acomódesela y relájese, que está a punto de comprender que la esclavitud nunca fue abolida, sino que simplemente pasó a la nómina...

[Nuevo cambio de vestuario.

Tlacuacha se disfraza de Tío Sam y Tlachicotol se coloca un bigote y lentes cuadrados].

CUARTO CUADRO

TLACUACHA: Geloow, mai dir mister Cuadrado. Tú llamarme para llamármela con urgencia. (Con maldad): So guat, ¿en qué poder ayudarte?

TLACHICOTOL (aunque parezca torpe, habla con formalidad): Verá usted, sí, mire, yo le pido, yo le ruego, yo le suplico que intervenga en mi país.

TLACUACHA (con malicia y caricaturizado acento gabacho): Su vocación patriota me la toma por suprais. Yu now. Meccicow is very corrupto. Mi no gusta su gente.

TLACHICOTOL: A mí tampoco y si usted me ayuda con los planes de mis amos, digo, de mis socios, y de llegar a gobernar a los mexicanos, sí, mire, yo me encargaré de regalarle la mitad del territorio.

TLACUACHA: ¡Acepto! (Se modera): No lo sé, puede ser, quién sabe. Ustedes los meccicanos son very ladinos... Además, ¿para qué quiero la mitad, si con mis empresas distribuidas a los largo de su territorio, ya poseo todo el país?

[Tlachicotol desilusionado, agacha la cabeza y se aparta. Por momentos voltea, una súbita idea se le acaba de ocurrir, pero de inmediato la descarta. El movimiento lo repetirá mientras que Tlacuacha cambie de vestuario.

Tlacuacha lo detiene; se ha colocado las orejas, la nariz, el calzón, los zapatos y los guantes que lo caractericen como Mickey Mouse. Imitará su voz tipluda].

TLACUACHA: Pero eso no significa que no esté interesado en hacer bisnes con usted. ¡Ahja! (Lo abraza). ¿Qué le parece si ponemos en práctica una reforma energética? Nos podríamos repartir, tan sólo de comisión, un porcentaje del ochenta y veinte.

[Durante el siguiente parlamento, Tlachicotol se retira los lentes y el bigote para colocarse una máscara para asemejarse a Chicken Little. Se sugiere una cresta de plástico, un pico y anteojos].

TLACHICOTOL: ¡Me parece perfecto! Caramba, siempre pensé que eran unos abusivos, pero me equivoqué.

[Ambos cantan "40/20" que interpretara José José, cambiando la letra]:

"Mentiras son todas mentiras. Cosas que dicen aquellos chairos. Decir que no somos comunistas; que tengo ochenta de ganancias y el obrero veinte. Que soy neoliberal en tu vida, gozando de un dulce outsourcing, donde te chingas trabajando, sin que te

otorgue prestaciones. 80 y 20, 80 y 20, es la tranza lo que importa y no el bienestar de la gente.”

TLACHICOTOL: ¿En dónde firmamos el ochenta por ciento de las ganancias para mi y una comisión del veinte para ustedes?

TLACUACHA (escandalizada): ¿Qué cosas está usted diciendo? Me ofende, caballero... ¿Cómo se le ocurre que pueda aceptar tan desigual oferta? (Digna): Por supuesto que el ochenta por ciento es para *miguelito*... y por generosidad, usted recibirá el veinte.

TLACHICOTOL (decepcionado): Ni modo, si no hay de otra. Acepto.

TLACUACHA (aparte y dudando): Aceptó y muy rápido. ¿Me estará tendiendo una trampa? ¡Ah, cómo se atreve! Si por costumbre nosotros nos llevamos todas las ganancias. (A Tlachicotol): Estamos hablando de los recursos naturales de su país, ¿verdad?

TLACHICOTOL: Verdad.

TLACUACHA: Como sus frutos, peces, agua, energía, petróleo, litio, amapola, mariguana... (Tose).

TLACHICOTOL: Sí, sí, lo que usted quiera.

TLACUACHA (rápidamente): Con la mano de obra más barata, sin aguinaldos, ni prestaciones, ni seguro, ni antigüedad, ni pensiones (con maldad, susurra aparte): -a los viejitos hay que eliminarlos lo más pronto posible para ahorrarnos la jubilación que previamente les fue sustraída de la nómina-; y contratados por outsourcing, lo que significa que me la pueden succionar libremente y hasta que me harte de sus servicios.

TLACHICOTOL: Así lo entendí.

TLACUACHA (aparte): No cabe duda de que es todo un CANALLA consumado. ¿Dónde habrá aprendido esas mañas?

TLACHICOTOL (despojándose del aditamento de Chiken Little): Pero antes quisiera pedirle un favor.

TLACUACHA: ¡Ahjá! Con que ya salió el peine. Dígame, y para que vea que soy generoso, ¿qué es lo que usted pide?

TLACHICOTOL: Quisiera que me haga rico.

TLACUACHA (bajándose los pantalones, lleva puestos unos largos calzones con el estampado de la bandera de Estados Unidos): Hábermelo dicho antes, *amigou*. Todo fuera como darle gusto a un socio comercial, además de vecino.

TLACHICOTOL: No, no, no, no, no me refería a eso... (Recapacita). Aunque no sería tan mala idea... ¡Pero no! Primero los negocios. (A Tlacuacha): Lo que traté de explicarle es que, me gustaría, con su ayuda, convertirme en presidente de la república.

TLACUACHA: Eso es muy sencillo de solucionar...

[Despojándose se los aditamentos para colocarse una larga peluca encanecida y para entrecruzar la mirada; llevará un saco que combinará los colores azul, verde, blanco, rojo y amarillo. Por su parte, Tlachicotol se ajusta una nariz y unos dientes que lo asemejen a una rata].

TLACUACHA: Como me caes muy bien, te daré un trato preferencial. (Lo abraza). Te voy a presentar con un amigo que trabaja con organizaciones mundiales que reciben dinero del gabacho para colocar gobernantes corruptos a lo largo del continente. Te presento a.... ¡Tatatá tatá! ¡A mí!

TLACHICOTOL: ¿Y tú quién eres?

TLACUACHA: ¡Tu padre! El miembro más prominente de entre todos los *cacasgrandes*; soy el que les da de tragar a millones de inútiles que nomás holgazanean pretendiendo cobrar un sueldo por no hacer nada; soy el que coloca serviles en los gobiernos latinoamericanos; soy... Super Almargado de los Estados Americanos, pariente de Amargarita Zapatavala, padrote del periodista maravilloso que se llama Cero Comes Mierda y de... e fin, la lista es larga... tan larga que cada mañana, tarde y noche te la dejo ir y te la tragas re te sabrosos cada que prendes tu televisor.

TLACHICOTOL (incrédulo): No me digas, eres...

TLACUACHA (presuntuoso): Así es, el merequetengue dueño de las imágenes que bombardean tu cerebro para que pienses solamente lo que yo quiero que pienses... (Malvado hacia el público): Sigue prendiendo la tele, que yo regiré tus sueños, tus pensamientos y me adueñaré de tu futuro.

TLACHICOTOL (hincándose): Amo. No soy digno de que me aceptes en el reino de los privilegiados, pero espero que te apiades de mí, cuando menosprecie a los que nunca tuvieron oportunidad de crecer.

[Despojándose de sus aditamentos, Tlacuacha ahora se coloca unas barbas largas y enciende un puro, se nota molesta por lo que no dudará en reprender a su discípulo con energía].

TLACUACHA: Me agrada su lenguaje, jovencito.

TLACHICOTOL: ¡Jefe jefazo de mi vidaza!

TLACUACHA (sin abandonar su personificación, se agrega el gag de los Polivoces como Gordolfo Gelatino): ¡Aahí, canallita! (Volviendo a ser enérgico): Recuerdo perfectamente cuando era un prominente, *apantallapendejos*, senador de la república. Aproveché mi curul para defender las causas de los que me supieron llegar al precio, aunque tuviera que arrebatarle sus bienes a la gente... ¡Cabrón! Pensé que había dejado escuela. ¿Acaso no aprendiste nada de mí?

TLACHICOTOL: Me faltaron güevitos, jefe.

TLACUACHA: ¡*Nomamescabrón!* ¿Eres o te haces?

TLACHICOTOL: Soy, jefe, soy; que no le quepa la menor duda.

TLACUACHA: ¿Y así pretendías llegar a la presidencia? Ni hablar. Ya ni llorar es bueno. A ver, explícame, ¿cuál es tu estrategia para obtener los votos de la gente?

TLACHICOTOL: ¡Como tacos! (El jefe lo desaprueba). ¡Viajo en metro! (Igual). ¡Atasco mi camioneta en caminos intransitables! (Desesperado, el jefe se lleva las manos al rostro). Trato de interrelacionarme con los trabajadores para comprender las condiciones en desventaja en las que desarrollan sus actividades. (Admite un poco de interés): Manipulo la información sobre la adquisición de medicamentos...

TLACUACHA: ¡Vaya! Una buena idea. Aunque con tintes populistas -¡guácala!- pero al menos veo iniciativa en tu pobre espíritu de lambiscón profesional. Continúa.

TLACHICOTOL: Me indigno con los trabajadores y les explico que me da mucho coraje porque los mineros de otros países viven en condiciones superiores a las de los mexicanos. (Orgulloso): ¿Qué le parece, mi jefe?

TLACUACHA (le da otro zape): Si serás pendejo. Eso que te lo crea tu madre -si es que la tienes-, porque, si los mineros y los trabajadores están jodidos, es porque firmaste, junto con Alí Lilo Babá Téllez y tus cuarenta goberladrones una reforma que los tiene vendiendo el alma al diablo.

TLACHICOTOL: ¿En serio? (A punto de recibir otro castigo, se aleja): En verdad que soy muy tarado. (Preocupado): Pero no me castigue, jefazo. ¿Qué podemos hacer ahora para recuperar nuestro botín, digo, nuestros narconegocios, digo, el amarre con farmacéuticas para despojar a los enfermos de sus medicamentos, digo, para recuperar la confianza del electorado?

TLACUCACHA: Déjame pensar.

TLACHICOTOL: Puedo solicitar entrevistas en televisión y mentir. ¡Eso es! La mentira siempre surte efecto entre los que piensan que la vida ha sido injusta para ellos. Comenzaré a transmitir información en la que la economía está de la chingada, que la inseguridad es un problema tangible, que hay desabasto de medicinas, que, que, que...

TLACUACHA: Tranquis, mi querido servil. Se me acaba de ocurrir un plan perfecto.

[Quedan congelados por un instante].

QUINTO CUADRO

TLACUACHA: Estimado público. Mi compañero-a (dice el nombre del actor/actriz) y su servidor-a (dice su nombre), les pedimos una sincera disculpa. Nuestro propósito no ha sido ofender sus creencias... Pensar, formarse un criterio personal, deben ser actos voluntarios. Nosotros no tenemos la verdad. ¿Pero quién la tiene? Nadie... No sé ustedes, pero yo he decidido no creerles a quienes promueven la negación de una pensión digna con el pretexto de que lo pagarán los jóvenes, no les creo a quienes otorgan salarios por debajo de la dignidad humana, no les creo a los que hacen negocio con los medicamentos, no les creo al ejército de salvajes que invitan a desgarrar la carne de quienes piensan distinto a ellos... Yo creo...

QUINTO CUADRO

TLACHICOTOL (disfrazado de periodista conocido): Interrumpimos esta transmisión para informarles que un grupo de comediantes, autodenominados como “Tambache de cachivaches” se ha manifestado en contra de las buenas costumbres, privilegiando los derechos de la gente sobre los intereses económicos de políticos y empresarios, por lo tanto...

TLACUACHA: ...la vida es como un camote, agarre a su derecha...

TLACHICOTOL: ...debemos denunciarlos ante la Comisión de los derechos humanos...

TLACUACHA: ...dios es como la letrina, ambos saben quién obra bien y quien obra mal...

TLACHICOTOL (exacerbado): ...no es posible que haya disminuido la inseguridad, el abasto de medicamentos y lo que se me vaya ocurriendo en el camino...

TLACUACHA: ...qué le dijo el chocolate al molinillo: no me agradas por largo y cabezón, sino por lo bien que te meneas...

TLACHICOTOL: ...¡mueran los populistas! Liquidemos a los ninis. Exijamos a los Estados Unidos que intervengan en nuestro país...

TLACUACHA: ...¡Ey, ey, ey! Señorita, le suplico que pida su parada con anticipación, que el chofer se la dará con gusto...

TLACHICOTOL (encarando a Tlacuacha): Me agrada su estilo humorístico. ¿Qué le parece si la contratamos para ser la protagonista de un programa de televisión? Ganará miles de pesos, pero solamente le pedimos que modifique la información a favor de los que pagamos la nómina de los trabajadores. ¿Qué le parece?

[Tlacuacha entristece y comienza a guardar vestuario y atrezzo en su carromato].

TLACHICOTOL: Se trata de una gran oportunidad. Invertiremos miles de dólares para que favorezca a los corruptos.... Pensemos en un nombre para su programa de televisión... ¡Letrinos! Eso es. ¡Mezquinus!, y usted, disfrazada de payaso podrá fingir honestidad mientras promueve el abuso sobre las mujeres.

TLACUACHA: Señor, no me vendo.

TLACHICOTOL: No estará sola, podrá desbrozar en contra de quien quiera y estará acompañada de Charly Loro de Muelas.

TLACUACHA: ¿Quién es ese tipejo?

TLACHICOTOL: ¿Acaso no lo recuerda? Charly Loro de Muelas, alias Loretito, hijo de Loretote Ejote Ojete... ¿No? Loretazo, famoso por acosar a co conductoras de TV, por fingir que estuvo en guerras mundiales, por levantar un montaje donde desaparecía una niña que murió en la casa de un famoso. ¿Nooo? Bueno, si no se acuerda es porque es medio mensa: a Loreto, se le contrata para construir montajes de secuestros.

TLACUACHA: No me vendo.

TLACHICOTOL: Entiendo. (Molesto): Entonces, estás fuera de becas, de fideicomisos, de publicaciones...

TLACUACHA: Como le dijo el gato a la gata: ya cogimos una rata, ahora cojamos un ratón. (Tlachicotol emite una trompetilla): Cuanto se te acabe el perfume, regálame el frasquito... (Se repite la trompetilla): Qué buena voz del paciente, se advierte que ya puede comer chile...

FINAL

[Se escucha la sirena de una patrulla. Afortunadamente ya guardaron en el carro todas sus pertenencias].

TLACHICOTOL: Tlacuacha de mi alma, ¿te acuerdas de la confusa confusión que nos hizo huir del otro pueblo y que nos hizo llegar hasta aquí?

TLACUACHA: No me interrumpas, méndigo Tlachicotol. Esta es la primera vez que terminamos una función sin que nos persigan por revoltosos.

TLACHICOTOL: Es que sí nos están buscando.

TLACUACHA: Estimado público conecedor. Nuestro repertorio es amplio, y lo que acaban de ver es tan sólo una muestra... Pero, si les agradó nuestro trabajo, regálenos un aplauso. Si quieren que continuemos...

[Desesperado, Tlachicotol la sube en sus hombros. Primero deja ver el trasero, en donde se descubre la leyenda: "¡Aplausos!", después la voltea para que se pueda despedir del público].

TLACUACHA (después de mandar besos, se enoja con Tlachicotol): ¡Ya bájame, cabrón! ¿No ves que me adoran?

TLACHICOTOL: ¡Cuál te adoran! Lo que sucede es que nos quieren linchar... (Al público). ¿O ustedes qué opinan?

[Si la respuesta es negativa, la aprovecha para irse. De lo contrario, tratará de silenciarlos para poder escapar. Dicha fuga se sostendrá, aunque no haya respuesta del público].

TLACHICOTOL (preocupado): *Esto es malo esto es malo esto es malo...*

TLACUACHA: Me adoran, me idolatran, me aclaman.

TLACHICOTOL: ¿Qué puedo hacer para convencerla? ¡Ah, ya sé!

[Se escuchan los primeros compases de "Por una cosa" de la Sonora Santanera].

TLACHICOTOL: "Toda mi vida, mujer hermosa, yo te la cambio por una cosa..."

AMBOS: "Por una cosa, por una cosa, yo te la cambio por una cosa..."

TLACUACHA (coqueta): “¿Será mi cara que es tan hermosa?”

[Continuarán con la canción, representándola y como gran final, incluirán marionetas]. Zinacantepec, 2021

[1] Las tres últimas adivinanzas son un homenaje a Héctor Suárez y su personaje Tomás y la tía Clarita. **Nota del autor**